TEATRO Y NOVELA

LS.H
M3696t

LUIS MOROTE

Teatro y Novela

(ARTÍCULOS CRITICOS)

1903 — 1906

323332
14. 1. 36

MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ
2, Carrera de San Jerónimo, 2
1906

Es propiedad del autor.
Queda hecho el depósito que marca la ley.

MADRID: 1906.—Imprenta y estereotipia de Ricardo Fé, Olmo, 4

AL QUE LEYERE

Este libro se compone de un puñado de artículos publicados en *El Mundo de la Habana*, en *Heraldo de Madrid* y en *La República de las Letras*. Se refiere principalmente á dramas y novelas, y de ahí su epígrafe general, al que no me atrevo á añadir como fuera mi ambición, el subtítulo de *Ensayos críticos*, porque ese género tan difícil lo cultivaron personalidades eminentes de todas las literaturas y filosofías, desde el gran Montaigne que fué el primero en inventarlo y bautizarlo, hasta Becon, Macaulay, Taine, Spencer, y esta obrita no aspira más que á reflejar las impresiones de un espectador del arte, atento en cuanto le es posible al movimiento del espíritu moderno en el teatro y en el libro.

Mi oficio de periodista me impone, á la continua, diariamente, la tarea, muchas veces ingrata, de escribir de política, lo cual me priva de toda aquella

atención y estudio necesarios para que resultasen mejor fundados los juicios que al correr de la pluma, *calamo currente*, sin tiempo para meditar sobre lo ya escrito, con los apremios de una vida de forzado, voy soltando acerca de obras y autores, de dramas y de cómicos. Desde el primer artículo en que hablo de Ermete Zacconi, el insigne actor *verista* del teatro contemporáneo, hasta el último artículo en que trato del estreno de *La Rafale*, el drama del ilustre Bernstein representado por Tina di Lorenzo, hay en este volumen un breve compendio de los frutos de mayor cuantía, como éxitos y como fracasos, que produjo la mentalidad europea y singularmente la española, en el espacio comprendido entre Junio de 1903 y Mayo de 1906. Por ese cinematógrafo que hago funcionar semanalmente para mis lectores de Ultramar—porque la mayor parte de los trabajos recogidos aquí, vieron la luz primera en la Habana —pasaron los novelistas, dramaturgos y pensadores españoles que se llaman Galdós, Blasco Ibáñez, Benavente, Pardo Bazán, Iglesias, Rusiñol, Dicenta, Echegaray, Francos Rodríguez, Guimerá, Unamuno, los hermanos Quintero, Linares Rivas, Marquina, Jerique, sin olvidar al malogrado Navarro Ledesma; los autores extranjeros Goldoni, Sardou, Brieux, Donnay, D'Annunzio, Lemaitre, Rovetta, Bracco, Bernstein, Berlioz, Maeterlinck, Sudermann, Ibsen; los cómicos de casa y de fuera de casa, Suzanne Des-

prés, Tina di Lorenzo, María Guerrero, Rosario Pino, Loreto Prado, Zacconi, Mendoza, Borrás, Thuillier, y hasta *divettes* de *music hall* para hacer mención, cuando menos, del género ínfimo que priva...

Yo ya no sé por qué tal zarabanda de obras, de autores y de actores, llega á mí mismo á marearme, si todos los nombres que he citado llevan en esta recopilación su sendo artículo, pero lo que sí puedo asegurar es que, como asunto principal ó como incidencia episódica, apenas hay personalidad de relieve que no aparezca en las hojas de este volumen, y eso que algunas de mis cartas á la Habana se perdieron, como las consagradas á hablar de los últimos libros de Barrés, de Pío Baroja, de Fogazzaro; por lo que me comprometo con mi conciencia á reproducirlas cuando tenga algún rato de vagar. Y añádase que también aquí figuran reseñas críticas que no son ni teatro ni novela, como, por ejemplo, el libro hermoso de la Marquesa de Ayerbe, revelación de un talento y de un estilo, y el de Reynoso, en que tan profundamente estudia la revolución del Japón, los progresos del Imperio del Sol Naciente. Falta mucho, es claro, muchísimo, casi todo lo que se ha producido principalmente en el Extranjero, ¿pero, quién es capaz de abarcar, ni en un volumen ni en varios, todo lo más capital que en el mundo se escribe para el teatro y en la novela?

Temor muy grande siento de que ni curiosidad

inspire siquiera conocer los *hechos* artísticos registrados en este tomo, porque ya se me alcanza que no han de revestir valor ninguno mis comentarios á esos hechos. Y si un Montaigne, nada menos que un Montaigne, en la advertencia que escribió en 1580, al frente de sus *Ensayos*, decía: «Pero no es justo, lector, que pierdas tu tiempo en asunto tan frívolo y baladí...», siendo quien era y valiendo lo que valía, representando su obra una verdadera revolución en la crítica literaria y hasta en la prosa francesa, calculad cuán grande, inmenso, será mi sonrojo, yo minúsculo emborronador de cuartillas en los periódicos, al osar reunir en un tomo artículos destinados á vivir un día y á ser olvidados al siguiente.

Así que no acierto á expresar con palabras por humildes y modestas que sean, mi verdadero estado de anonadamiento al pedir perdón al público, si por acaso éste tuviera el antojo y el mal gusto de fijarse un segundo en estas páginas, que no tienen otro valor que la buena fe, la espontaneidad con que las escribió un pecador periodista. No hay entre unos y otros artículos trabazón ninguna, y no siempre los epígrafes corresponden á su contenido. Sufro la volubilidad ambiente, camino á saltos y brincos; arte, según Patón, fácil, fugaz y demoniaco. Lo único que ata materias tan diversas y presta cierta unidad al presente libro es el propósito, no sé si consciente ó inconsciente en mí, de defender ideas de progreso y

rebeldía, simpatizando por eso con aquellos dramaturgos ó novelistas que, de alguna manera, protestan del mundo actual y pintan su imperfección, su iniquinidad. Odio instintivamente á los que siguen los caminos trillados del Arte, á los que no le infunden otra finalidad y trascendencia que la de producir belleza, á los que se declaran satisfechos, á los que no sospechan siquiera que hay sueños y utopias que concebir y que realizar para hacer más moral al hombre y más habitable el planeta. Artista sin ideal social y político es como flor sin perfume...

No tengo la pretensión desmedida, incompatible con mis fuerzas intelectuales, de enseñar á nadie, de exponer teorías estéticas, de esbozar algo á modo de doctrina en el arte del teatro y en el arte de la novela, pero al través de dudas, tanteos y hasta contradicciones que el lector descubrirá en las mal hilvanadas hojas de este volumen, me anima una confianza sin límites en el poder de renovación de esta edad moderna, en la que ya no se canta por cantar y en que la poesía es como otra manifestación cualquiera del cerebro humano, fuerza destructora de todos los dioses antiguos. Sí, en eso mi voluntad es muy firme, de estudiar, de trabajar sin desmayos, concurriendo á la obra común que unos acometen con poderosa mentalidad, otros como yo con pobrísimos medios para ir señalando los jalones de la revolución de hoy y de mañana en el arte, en

la ciencia, en la sociedad, en la vida pública. Sin querer, ni darme apenas cuenta de ello, hago política, no de partido, es claro, sino de ideas, escribiendo acerca de comedias y de libros, porque en los hijos de este siglo, grandes y chicos, en cuantos amamos ante todo y sobre todo la revolución, palpita, vibra, se exterioriza un espíritu profundo de protesta contra lo actual y de inquietud por lo futuro. Y á las mientes acuden aquellos versos que la ilustre Madame Sevérine pone al frente de una de sus admirables «páginas rojas» para expresar eso que es el estado de conciencia de toda una civilización:

Car le genre humain enfin se revolte
Devant la lenteur de fruit esperé
Et celui qui sème est exasperé
De si être jamais celui qui récolte.

Vayan estos versos por delante como explicación, como excusa de los movimientos de mal humor, de las crudezas de la crítica, de las injusticias, si se quiere, en que sin duda abundarán los artículos de mi libro TEATRO Y NOVELA. ¿Quién no se dejará arrastrar hacia la censura acerba si ve que los poetas que tienen libertad para decirlo todo, y no hay otra forma de poesía en lo moderno que el teatro ó la novela, se detienen á la mitad del camino ó contribuyen á la desesperante lentitud con que marcha el mundo? Los descosidos renglones de esta humil-

dísima obra no aspiran á otra cosa que á empujar á los artistas precursores de los sabios y de los políticos para que acometan con brío la empresa de la liberación del alma humana de todas las cadenas que forjaron los dioses y los hombres...

LUIS MOROTE

15 Mayo de 1906.

ERMETE ZACCONI

I

ERMETE Zacconi el genial actor italiano se fué, se despidió anteanoche después de mes y medio de incesante trabajo representando *I disonesti*. Zacconi no era un desconocido para el público madrileño. Estuvo aquí en noviembre de 1901 y no dió más que nueve funciones que fueron nueve rebosantes llenos. La gente iba á verle morir en *La morte civile*, en *Otelo,* en *Los Espectros* y salía del teatro espantada, nerviosa, con frío por la espalda, con una mezcla de terror y de admiración que sólo pueden causar los grandes actores cuando por la verdad tocan las fibras más sensibles del alma de los espectadores. Iban á oirle y á verle los médicos más afamados de Madríd declarando á una que nunca habían visto morirse mejor. Era la propia realidad con la máscara trágica y es que se oía el hipo de la muerte y se presenciaban las contorsiones del ago-

nizante, ya expirase envenenado, como en *La morte civile*, ya degollado, como en *Otelo*.

Entonces, en noviembre de 1901 hubo perfecta unanimidad. Ni una voz disonaba en el concierto de las alabanzas. Zacconi era el actor único, el primer actor de los tiempos presentes y aun de los pasados. Las ovaciones que se le hicieron no son para contadas. Había que leer los periódicos, había que ver cómo estaba el Teatro de la Comedia, había que escuchar á críticos y literatos. Fué una constante apoteosis, un delirio de ovaciones.

Ahora también se le ha estimado y se le ha aplaudido, pero no con mucho en tan gran medida. Empecemos por confesar, mal que pese á nuestro gusto y á la intelectualidad del público, que la mayor parte de las noches la sala de la Comedia estaba, si no vacía, muy poco llena. Descontando los martes y los domingos, días de moda, el resto de la semana nos hallábamos los habituales y los entusiastas en familia. Y luego durante mes y medio éramos los mismos. No llegó Zacconi á sacar de su retraimiento al gran mundo, á los que ponen en boga un teatro, á los que lo hacen *rendez-vous*, de la gente de alto tono. Las señoras de la *hig life* no asistían por regla general, preferían los *caballitos* de Parish.

Es triste decirlo, pero es así. Mientras que el circo de Price y el teatro de los Jardines del Retiro, convertido también en circo, actuando en ellos respectivamente las compañías ecuestres de Parish y de Alegría veíanse todas las noches llenos y los jueves y viernes brillantísimos como lujo y concurren-

cia, la Comedia permanecía solitaria. La verdad es que del mismo mal podía quejarse el teatro Lírico, donde no obstante haber una excelente compañía de ópera, no iba nadie, absolutamente nadie. Al cabo Zacconi se ha defendido, en tanto que el teatro Lírico tronó como arpa vieja causando inmensos perjuicios á la Sociedad de Conciertos que lo tenía arrendado. Y era de ver á nuestra sociedad elegante solazarse con los perros y gatos amaestrados mientras que desertaba de la *Novena Sinfonía* ó del *Nuevo Idolo*. Las nueve musas podían vestirse de luto, porque hasta Terpsícore carecía de culto entre los deslumbrados madrileños y madrileñas. La cuarta de Apolo, con su mojiganga del *Terrible Pérez* despoblaba Madrid, en tanto que Ibsen en la Comedia ó Beethoven en el Lírico, quedábanse sin auditorio, en la soledad de las bambalinas y de las candilejas.

Se atribuyó este fenómeno al principio á que los precios de la compañía Zacconi eran muy caros. Hizo una rebaja á la mitad el actor italiano y el resultado fué el mismo. El público continuó alejado y prefería aplaudir *La Morenita,* que es una mamarrachada, á gozar ó á sufrir con las grandes creaciones de los autores dramáticos geniales antiguos y modernos. Yo creo que la equivocación principal de Zacconi esta vez ha consistido en darnos una larga temporada de mes y medio. Esas *tournées* de los preclaros artistas sólo las tolera el público superficial y vano de aquí como de allá como de todas partes á condición de que sean breves. Cuatro noches de Sarah, nueve de

Zacconi, cinco ó seis de la Duse, dos de Antoine. Eso es lo que hace furor, el arte en pequeñas dosis. Así no hay tiempo de enterarse, pero tampoco de aburrirse.

II

Pero lo peor para Zacconi no es el poco éxito metálico de esta temporada, sino que comenzaron á encontrarle máculas y defectos. Ya no era el mejor, el único, como en noviembre de 1901. Ya se le comparaba con cualquiera. Esto es tan soberanamente injusto que voy á permitirme romper una lanza en pro del gran actor. No le clasificaré, no diré si es el primero ó el segundo, no trataré de establecer comparaciones; lo que afirmo y juro es que Zacconi es el comediante más moderno, más de nuestro tiempo que conozco. Es el actor *verista*, es la verdad misma, hecha carne y hueso. Por eso está incomparablemente mejor en el teatro moderno que en el teatro antiguo y los que imaginan rebajar le censurándole en Hamlet ó en Otelo pienso que le ponen en las nubes con esa sola crítica. Hamlet es irrepresentable...

Si cada civilización tiene su teatro, en el que se refleja el modo de pensar y de sentir característicos de una época, cada teatro tiene sus actores que le dan vida y contribuyen directamente á la evolución lenta pero firme del arte escénico. El teatro moder-

no ha encontrado *su actor* y este actor es Zacconi. Al menos esa es mi opinión hoy por hoy. No respondo de que no varíe después de ver á Antoine.

Yo he leído muchas críticas acerca de Zacconi, pero declaro que ninguna me ha satisfecho más que la publicada por el literato catalán Emilio Tintorer, en la Revista catalanista *Joventut*. Es tan completa que con sólo glosarla habría hecho una gran cosa. Voy á añadir algo por mi cuenta empezando por extractar lo que dice Tintorer en *Joventut*. Habrá además que traducirlo con la posible fidelidad porque el texto está en catalán.

Dice *Joventut* que el movimiento iniciado por el teatro de los países septentrionales deja sentir su influencia cada día con mayor intensidad en los pueblos latinos esencialmente imaginativos y por tanto refractarios á toda innovación racional. Ese movimiento es *revolucionario* con ideales definitivos que pueden concretarse en una palabra: *verdad*. Verdad en el fondo, es decir, humanidad en los personajes y en sus pasiones y sentimientos, condición que han buscado siempre los grandes autores de todas las escuelas; verdad en los procedimientos, condición que en el teatro se ha considerado casi siempre como muy secundaria.

Hoy no tenemos bastante con la primera condición: exigimos también la segunda. Y si en política y filosofía el espíritu analítico se ha abierto camino, en arte la observación directa de la vida humana seduce doblemente.

A partir de esta tesis *Joventut* trata de indagar

cómo es el teatro moderno y cómo es según él, á imagen y semejanza de él, el insigne Zacconi. Los grandes dramas genéricos de la humanidad, los celos, la ambición, la avaricia, el espíritu de venganza, la crueldad, etc., ya no nos interesan ó al menos nos interesan muy ligeramente. *Volém els petits dramas dels homes*, dramas determinados por una fatalidad más racional, la fatalidad del carácter, de las pasiones, del medio, del temperamento individual; queremos ver hombres de carne y hueso, hombres que luchen con la vida y con ellos mismos, cayendo y levantándose, sucumbiendo lógicamente según sean sus fuerzas y los obstáculos con que tropiezan.

Es cierto lo que dice *Joventut*. El teatro moderno tiende á *individualizarse,* á presentarnos *casos* y no generalizaciones, á hacernos sentir no con los celos sino con el hombre celoso, á hacernos padecer no con el adulterio sino con tal madame Bovary que resulta adúltera por obra del medio y de la condición social y aun de su educación y de sus nervios. Se acabaron los hombres y las mujeres *tipos* para dejar plaza á Zutano que conocemos, á Fulana con la que nos codeamos. Con el conjunto de esos Menganos y Perenganas llegaremos á hacer la disección de nuestro tiempo y de nuestras costumbres. No habrá ya *Hamlets* ni *Otelos*, sino muchos *cocheros Henschel*, que forman el gran rebaño que llora, gime y se descarría. La enseñanza será más honda porque los infortunios de un Henschel los tocamos de cerca y los de Hamlet están en las

puras nubes. Apenas hay, á no ser un filósofo, hombre que se plantee el problema del *to be or nor to be.* Tener ó no tener pan es más moderno y es más humano.

Las grandes revoluciones artísticas—añade *Joventut*—se operan lentamente y por sus peculiares condiciones, en el teatro más lentamente aún; y eso es debido á que para el triunfo definitivo, tienen que juntarse diferentes factores que no siempre se producen conjuntamente. Dejando á un lado el público, que es el enemigo á quien hay que conquistar, los más esenciales son el autor y el actor. En política ó en filosofía, con un hombre basta á veces para hacer una revolución; en arte dramático no—gráficamente un Garibaldi conquista un reino;—un Ibsen para conquistar al público necesita del intérprete adecuado. Así hemos visto años y años en Europa rechazadas las obras del gran autor noruego hasta que ha venido una Duse ó un Zacconi á imponerlo revelándolo. Surgen éstos é inmediatamente se hace la luz. El autor revolucionario y el actor moderno se han encontrado; la revolución se impone, el arte escénico, da un paso adelante.

Y he ahí la mejor cualidad de Zacconi: es un actor moderno. No está dotado de facultades maravillosas. Yo le he visto en algunas situaciones—el quinto acto de *Hamlet*, en determinados momentos de *Otelo* y hasta en *Tristi amori*—vacilar y he notado los esfuerzos del actor á quien sus energías traicionaban. Su voz no está dotada de sonoridades é inflexiones fascinadoras, y sin embargo, le he oído

sacar de su garganta sonidos estridentes, gritos que no se parecían á nada humano, sino á algo sobrenatural y superhumano. Su físico no tiene aquella arrogancia, ni su rostro aquella movilidad de expresión, que han hecho la gloria y la fama de verdaderas medianías. Y en fin, para no dejarme nada en el capítulo de cargos: tampoco le falta aquel pequeño vicio ó *tic*, como dicen los franceses, que diferente en cada uno de ellos, acompaña siempre á todo gran actor. El *tic* de Zacconi consiste en un temblor de la mano derecha que se inicia á la menor excitación y no cesa nunca en las escenas dramáticas, sea el que sea el papel que representa y sea la que sea la situación en que se halla. Y sin embargo, á pesar de todo eso, Zacconi es el actor más completo que pisa hoy las tablas.

«Y estoy íntimamente convencido—afirma el crítico de *Joventut*—que si hoy resucitaran Rossi, Salvini y todos aquellos actorazos que entusiasmaban á nuestros padres y representasen en competencia con Zacconi quedarían vencidos.»

III

Zacconi es el actor moderno por excelencia, no sólo por ser el actor del frac y de la levita, sino por ser, y esto vale cien veces más, el actor de la chaqueta y hasta de la blusa. Buscad con un candil por todos los teatros del mundo y yo os apuesto lo que

queráis á que no encontraréis cómico que le aventaje y tal vez que le iguale en este punto. A lo más se hallará un comediante á quien le cuadre mejor el frac que el ferreruelo ó la trusa, el pantalón *collant,* que el calzón corto, el hongo que el chambergo, el bastón que la espada, el traje ciudadano que el manto y la diadema... Pero no nos equivoquemos, no nos hagamos ilusiones, porque ese tal hablará como si llevara la toga ó calzara coturno, y al través de su camisa almidonada latirá el pecho romántico de un héroe, de un príncipe de guardarropía. El arte, la estética del actor de nuestros días continúa obedeciendo al patrón clásico. La Sarah, con ser Sarah, divina por su genio, canta más que habla y es Reina de Saba, aunque se endose la falda de la señora de López ó Martínez.

En el teatro español, hemos tenido un ejemplo, ó por mejor decir, un contraste entre dos casos que probaba hasta la saciedad estas verdades. Por espacio de mucho tiempo fué el actor favorito, disputado como único genial gloriosísimo, Rafael Calvo. Cierto que con él mantuvo memorable competencia Antonio Vico, pero también lo es que definitivamente y para el gusto de nuestro público, no logró nunca vencerle. Y sin embargo, Antonio Vico, en todos conceptos y por toda clase de razones era superior á Rafael Calvo, sin que ninguno de los dos realizaran, á mi entender, el ideal del actor moderno. Lo que hay es que Rafael Calvo cantaba, recitaba las tiradas de versos como nadie, gritaba hasta ponerse ronco y era sin par en gentileza. Cyrano de Bergerac

no hubiera tenido jamás mejor intérprete. Como que era eso, el eterno Cyrano capaz de robar todos los corazones de la tierra, encomendándole á la musa de la inspiración sus triunfos.

Zacconi ni es Cyrano ni lo será nunca; Zacconi no es un actor de inspiración sino de estudio; Zacconi no improvisa, prepara minuciosamente hasta los últimos detalles del personaje que representa; Zacconi está perdido si tiene que imaginarse á su héroe, pero está salvado en cuanto encuentra el modelo, el tipo, el hombre en la vida real. Apenas si sabrá entrar en el vestido de un Hamlet, mas en cambio se identificará con un *Vetturale Henschel* robándole hasta su modo de andar. Es porque Zacconi es el hombre y no el fantoche, es el artista y no el comediante. Pertenece al siglo XX y hace un arte de siglo XX.

La primera dificultad para que *Hamlet* sea verdadera y fielmente representado es saber cómo era y quién era *Hamlet*. Cada actor y cada crítico y hasta cada espectador se lo imaginará á su guisa. Los tratadistas de historia crítica de la literatura lo discuten todo desde la edad de Hamlet hasta el color de sus cabellos, cuanto más su alma complicada, mezcla de Aristóteles y de niño, filósofo y loco impulsivo, genio de la humanidad y caso de clínica, tipo inmortal de toda una especie de hombres y al propio tiempo hombre único, original, cuyo barro no engendró jamás semejante. De ahí que para un espíritu medianamente exigente está aún por salir á la escena el auténtico príncipe de Dinamarca. Shakespeare se llevó á la tumba el secreto de ha-

cérnoslo vivo y palpable. Yo declaro con toda humildad y temor, pero declaro que ni el Hamlet de Sarah, ni el Hamlet de Novelli, ni el Hamlet de Rossi, ni el Hamlet de Zacconi me han convencido. Descendiendo á la tierra, haciéndose carne, pierde no solo toda su espiritualidad sino toda su humanidad. El único personaje demasiado vivo en aquella inmortal tragedia es la *sombra* del padre de Hamlet. Y luego, ¿dónde hay escena capaz de darnos la sensación real del cementerio? El teatro es arte muy inferior para llegar á eso.

En cambio el *Oswald* de *Los espectros*, sólo necesita ser estudiado y comprendido, vivido. Y allí llega el genio de Zacconi alcanzando un triunfo soberano. Hamlet puede ser de varias maneras, Oswald no puede ser más que de una manera, la de Zacconi. Ibsen ha creado á su enfermo, á su vesánico, á su doliente de paralisis general progresiva para que lo interprete Zacconi. Después de él ya nadie podrá pedir el sol como lo pide el eminente actor italiano al final del drama en el ocaso de su razón y de su vida. Y es que la paralisis cabe estudiarla, reproducirla, animarla con un soplo de realidad y de vida.

Zacconi hizo un esfuerzo tremendo, colosal, soberano para representar el Hamlet. Estuvo prodigioso, es claro, pero sin llegar á la intensidad de emoción que en otras de sus obras. Y sólo fué el actor de siempre, el actor sin par de naturalismo y verdad, en la *lección de los cómicos,* porque aquello es de lo más verdadero y más humano que tiene Hamlet.

Probablemente nunca se habrá hecho mejor esa escena.

En *Almas solitarias*, *El nuevo ídolo, El cochero Henschel*, *Pietro Caruso*, *Los Espectros* y alguna otra, Zacconi está perfecto. Se trata de verdaderas obras de arte, se trata de tipos verdaderamente humanos, se trata de personajes reales y allí el actor se identifica con el autor. En cambio en *Kean, Lorenzaccio*, *Demi-Monde*, Zacconi, sin dejar de ser quien es, no alcanza tan altas cimas de arte. Y cúlpese no á él sino al creador de semejantes criaturas de cartón, de papel pintado. Lleva la verdad donde hay verdad y es genio inimitable. La mentira sólo mentira puede engendrar...

IV

La mayor parte de los actores del mundo presentes, pasados y acaso futuros, tienen un defecto capital y es el de parecerse á sí mismos cualquiera que sea el personaje que representen. Mudan de indumentaria, de cara, gracias á pelucas, barbas postizas, colorete, etc., mudan hasta de voz si es preciso, de lo que no mudan jamás es de personalidad. Al través de todos los fingimientos y máscaras y cabezas postizas, al través de los personajes representados, así sean de los siglos más apartados y de los países y razas más diferentes, aparece un solo y único actor, cuyo nombre y apellidos no logran alterar todos los afeites. Hay algo imborrable y es el actor especie de

ser inmutable que á fuerza de disfrazarse tiene el alma transparente como el cristal. Sale á escena el cómico y hasta un niño de dos años dice al verlo, cualquiera que sea su traje, edad, criatura y hasta sexo que simbolice: «ese es fulano.»

Por ello el supremo arte, la perfección en el arte, habrá de consistir en todo lo contrario, en que el actor sea *Proteo,* con tantas encarnaciones físicas, morales, intelectuales, como papeles interprete. Ser diferente á sí mismo; he ahí el ideal, ideal que realiza Zacconi. No repetirse, no parecerse, no revelarse el hombre debajo del personaje. Sin esto, adiós ilusión, adiós magia, adiós fascinación de los sentidos. Por el foro entra ó sale el comediante.

Zacconi logra en esto tan singulares éxitos, que á mí me ha costado trabajo muchas veces reconocerle, y ocasión hubo, en Barcelona en el mes de Abril, que ya mediada la obra tuve que preguntar quién era de todos aquellos Zacconi. Le suponía ausente de la escena, enfermo, qué sé yo. Le adiviné después cuando representó una situación magistralmente. Hasta entonces había estado obscurecido, olvidado.

Entrad en el teatro una noche en que represente *Pane altrui*, y como no sea al término del primer acto no sabréis quién es Zacconi y eso que desde el primer instante se halla en escena. Ello no hay que atribuirlo únicamente al arte de caracterizarse, sino á que es *otro* cada noche y en cada drama ó comedia. Otro nuevo, original, sin aire de familia. Otro porque son otros los personajes, *las almas* de los personajes que representa.

Tiene Zacconi una cualidad muy rara, muy poco común en los cómicos, y es un profundo respeto al autor de la obra. Ese respeto explica por qué es tan detallista y por qué es tan diferente en la variedad de tipos. No busca nunca la escena de efecto, la situación ó situaciones culminantes; da más importancia á la obra en su conjunto que á las escenas y al tipo en general, que á determinadas manifestaciones de su carácter. Eso hace que una vez haya comprendido la sustancia de un drama y de un personaje, trate de traducirlos fielmente y desde el primer momento nos presente el tipo sinceramente como si quisiera prepararnos, como si tratase de justificar lo que en el transcurso de la obra tendrá que decir y que hacer.

De lo cual resulta aquella gradación armónica con la que el público sigue la trama, aquel interés que se apodera del espectador y que va siempre en aumento, aquella sublime naturalidad con la que vemos estallar las grandes situaciones trágicas con tanta convicción preparadas. Por eso Zacconi, que no busca jamás el efecto, que no grita más que cuando el papel lo exige, que á lo mejor dice con sobriedad en ocasiones exagerada grandes frases y conceptos profundos, deja una impresión más honda y duradera. No es la que produce la emoción de una frase, sino la de un hecho, no es la de un concepto sino la de un carácter. Al bajar el telón es con Otelo, es con Henschel, es con Osvaldo, es con Pietro Caruso, con quien estuvimos hablando, padeciendo ó gozando. Proteo de la escena, hombre de estudio, crea, pare,

por segunda vez, después del autor, la obra representada...

Ya se fué. Mañana veremos á Antoine y compararemos. Veremos á Antoine el del Teatro Libre, el que nos mostrará la magna concepción de los Goncourt, la *fille Elisa*. Escena por escena es ésta preferible á la de la política. También allí se presentan con careta y peluca y plumeros y afeites. Sólo que la obra representada es siempre la misma. Si España ha de regenerarse nos está haciendo falta, mucha falta, un Antoine que implante la *Política libre*, la que haga surgir nuevos autores y actores.

28 de Junio de 1903.

«LA FAMILIA DE LEON ROCH»

(Drama inspirado en la novela de Galdós.)

I

Este artículo se lo brindo á mi amigo Thuillier, por si todavía se encuentra en Cuba cuando las presentes cuartillas se publiquen. Por razones que á él no se escaparán y que no necesito puntualizar, irán saliendo á medida que explique el argumento. Thuillier es tal vez el único, entre los pocos insignes actores españoles, que está en aptitud de poder representar el atrevido y trascendental drama, inspirado en la famosa novela de Pérez Galdós. Él haría á la perfección el papel difícil de *León Roch,* él no se asustaría ante las mogigaterías de nuestro público, él no tendría por qué respetar los melindres del abono, de los espectadores de los días de moda, que no quieren en escena crudezas ni valentías. Afortunadamente para vosotros cubanos, desgraciadamente para nosotros españoles, el gran cómico que se llama Thuillier, está lejos de la patria y no es seguro que al volver, permanezca aun inédito el magnífico drama. Pero si lo estuviere, no olvide

estos renglones y piense que, tanto el autor como los que asistimos á la lectura de *La familia de León Roch*, le echamos de menos en Madrid y le recordamos y se habló de él con encomio. Será un éxito ruidoso para el simpático y aplaudido artista. Y ahora, escrito este introito, jurando otra vez que la carta mía lleva por sobre el nombre de Thuillier, entro desde luego en materia.

II

El autor del drama *La familia de León Roch* es un compañero mío de redacción llamado José Jerique. Su nombre no es enteramente desconocido en el teatro. Es el mismo que convirtió en drama la hermosa novela de Blasco Ibáñez, *La Barraca*. Se representó en Valencia y en Barcelona, pero es tal la audacia y la verdad conque está escrita la obra, que aquellos personajes de la huerta valenciana, todavía no han pisado las tablas de Madrid. Les falta á los ruidosos triunfos de provincias, la consagración del éxito en la capital. Jerique, sin esperar á que llegue ese día, ha probado de nuevo fortuna, y contradiciendo á los que le podrán argüir con el carácter excesivamente local de *La Barraca*, busca en el asunto tan general, tan humano de *La familia de León Roch*, la pelea y la victoria que de veras ansía y merece.

Un día, en los comienzos de este mes de Diciem-

bre, con que se despide el año 1903, se presentó Jerique en la redacción del *Heraldo,* anunciándonos que había escrito un drama. Faltaba Jerique de la redacción dos ó tres semanas, y cuando el director y todos sus compañeros, pensábamos que estaba enfermo, he ahí que viene con una obra teatral de la enjundia y del alcance de *La familia de León Roch.* Nos contó muy por encima el argumento, que se ajusta naturalmente á la novela de Galdós, y pasada la primera sorpresa, acordamos todos notificárselo á don Benito, padre legítimo de «León Roch», de su esposa «María», de los «Marqueses de Tellería», de la «San Salomó», de «Pepa Fúcar», de «Don Joaquín Onésimo», de «Federico Cimarra», de «Luis Gonzaga», del «Marqués de Casa-Fúcar», de toda aquella notable serie de tipos que viven y actúan en una de las mejores novelas contemporáneas.

Saint-Aubin, fué el encargado de decírselo á Pérez Galdós, y aguardamos, no sin cierta desconfianza y desde luego con grandísimo interés, el resultado de su gestión. Por fin llegó una mañana Saint-Aubin y nos comunicó la grata nueva de que don Benito aprobaba la idea, y deseando oir la lectura del drama de Jerique, se ponía á nuestra disposición.

—«Si Jerique no lo hubiera hecho, lo hubiera hecho yo. *León Roch*, combatiente contra las supersticiones religiosas, bien merece salir á la escena. La *actualidad* del tema no ha pasado. Hoy, como entonces, la familia de León es tipo y ejemplo de muchas familias españolas».

Dijo el gran Galdós, y quedó todo convenido y dispuesto, para la audición del drama que aprobaba y patrocinaba el maestro. Seríamos pocos los privilegiados, seríamos los absolutamente indispensables, á fin de no desbrozar el argumento, de no esparcir el secreto. En España, yo no lo contaría, pero me reservaba contárselo al público de Cuba. ¡En el viaje de ida y vuelta de mi carta podían pasar tantas cosas, incluso que la célebre «familia» viese la luz pública!

En la víspera de Noche Buena nos reunimos en el magnífico Estudio de pintor de Alejandro Saint-Aubin: éste, su hermana Rosa, don Benito Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Francisco Grandmontagne, Jerique y yo. Galdós ostentaba la calidad ilustre de verdadero padre intelectual de *La familia de León Roch;* Blasco Ibáñez, aparte de sus méritos insignes, el título de ser el primero que lanzó al teatro á Jerique; Francisco Grandmontagne, su fama que vuela por toda España convirtiéndole en el *lion du jour;* Saint-Aubin, lucía su doble carácter de crítico y padrino de la obra, y yo la condición de periodista que ha de estar mezclado en todos los fregados artísticos y políticos. En cuanto á la muy distinguida é inteligente dama doña Rosa, hermana de Saint-Aubin, inútil decir que estaba allí por derecho propio, haciendo los honores de la casa.

Todos fuimos puntuales: á las cinco de la tarde apechugamos con los cien y pico de escalones que conducen al suntuoso y artístico estudio. Entre tapices, cuadros, armas de valor, esculturas, recuerdos de Africa y de Cuba y una rica galería de retratos

de artistas, nos sentamos alrededor de una mesita y comenzó la lectura del drama. Jerique temblaba de miedo, viéndose ante la presencia de Pérez Galdós, no porque la figura del maestro, modesta, simpática y campechana, sea capaz de asustar á nadie, sino porque en aquel momento le asaltaban las dudas de si habría acertado ó no á dar vida escénica á los personajes que con tanto desembarazo se mueven en la novela. Le animamos al autor, Blasco cubrió su cabeza con un *fez* que le prestaba aires de auténtico moro, y aquel detalle íntimo, familiar, quitando solemnidad á la escena, alentó á Jerique, le infundió arrestos para empezar á leer.

En aquellas alturas el silencio era completo. Hasta ellas no llegaban los ruidos de la calle. Estábamos como aislados del resto del mundo y sólo se percibía al través de los cristales del estudio el «rum-rum» de dos palomos en interminable dúo de amor. El ambiente de arte y de misterio no podía ser más favorable: en él se descubriría á sus anchas el alma de *León Roch*, contándonos sus cuitas, narrando el calvario á que le sometió su destino.

La lectura duró desde las cinco de la tarde hasta las ocho y media de la noche, y las horas se nos hicieron cortas, transcurrieron volando. El drama tiene cinco actos y el autor leyó deprisa, siendo apenas interrumpido con algunos murmullos de aplauso ó algunas observaciones del maestro Galdós, quien las hacía con la autoridad del padre que sabe cómo son y cómo hablan y cómo se conducen sus hijos.

En la pausa obligada de los entreactos surgían los

comentarios y el autor tomaba resuello para proseguir la lectura y nosotros templábamos la emoción del drama dando tientos á una botella de rico Jerez. Para mayor y más elocuente contraste, resultaba que asistíamos á la primera audición de una obra profunda y valientemente anticlerical, saboreando entre trago y trago de Jerez, unas sabrosas pastas que habían aderezado manos de monjas. Seguramente que María Sudre, la lindísima esposa de León Roch, en sus arrebatos místicos, no nos lo habría perdonado nunca.

III

Todos ustedes, guapísimas lectoras y apreciables lectores, conocen la novela de Galdós y están hartos de saberse de memoria las desgracias de *León Roch* con su familia legítima y su familia natural, la que creó la ley y la Iglesia, y la que creó el amor. León vino á esta tierra á padecer y á hacer sufrir á los demas. Entre *María Egipciaca* y *Pepa Fúcar* se reparten su corazón. De María lo separa el fanatismo religioso; de Pepa las conveniencias ó las preocupaciones sociales. Mientras asistimos al desarrollo de ese conflicto, estamos rabiando por que León triunfe, por que León se una, al fin, á Pepa Fúcar y sean los dos felices, pese á todas las leyes divinas y humanas, que se interponen en su camino, no obstante haber nacido el uno para el otro. En ese triunfo apetecido y no logrado, vemos no la victoria de nin-

guna liviandad, sino del santo amor que todo lo purifica. Así es que cuando llegamos á la catástrofe final, á la muerte de María, á la vuelta de Cimarra, á todos los hechos que imposibilitan la unión de dos almas gemelas, protestamos airados contra una sociedad tan hipócrita, tan llena de prejuicios que se pone vendas ante el vicio disimulado, pero se niega á admitir la virtud y la honradez, si á ésta la faltan los requilorios legales y las bendiciones de un cura. ¡Desgraciados de nosotros que todavía rendimos culto á una serie de esclavitudes de la razón y de la moral natural!

Pero la novela no es el drama, y si en la novela, por su extensión, por su impersonalidad, aparecen justificadas, archijustificadas, las cosas, en el drama no es fácil que se expliquen de la misma manera. Dos tomos dan mucho de sí y no cansan; cinco actos son capaces de acabar con la paciencia del más filósofo y del más atento de los espectadores. Esto pensaba yo antes de comenzar su lectura Jerique, y confieso que diputé por imposible que éste nos comunicara la impresión vibrante que alcanza transmitirnos Galdós. Así que fué para mí y para todos los oyentes una sorpresa gratísima persuadirnos de que el autor supo vencer casi todos los escollos. Digo casi todos porque no estoy todavía convencido de que se pueda suprimir ese ligero pero importante *casi*. El que represente el nuevo drama tendrá que salir á escena apercibido á la lucha contra el fracaso, no porque la obra sea mala, sino porque el público no esté provisto del suficiente talento á fin de com-

prender la tesis y aplaudirla. Se explicará ahora el amigo Thuillier el por qué pensábamos en él los reunidos en el estudio de Saint-Aubin, por qué le echábamos de menos en Madrid y con teatro abierto. No basta ser un buen actor, es preciso poseer el alma de un Antoine, fundador del TEATRO LIBRE, luchador por el nuevo ideal...

Comenzó Jerique la lectura del primer acto del drama. Una sola audición no es bastante para formar juicio y, además, su obligada rapidez es causa de que se introduzca cierta confusión en la mente del que oye. Mucho será que yo recuerde á punto fijo y sin equivocarme todo el desarrollo de la obra y le atribuya escenas que no tiene ú omita otras que positivamente le adornan. Así, en conjunto, en bloque, hago memoria de lo más substancial y perdóneme Jerique si incurro en algún error de monta. Esta declaración es necesaria en descargo de mi conciencia.

Los dos primeros actos pasan en Madrid, el tercero y cuarto en *Suertebella*, y el quinto y último también en Madrid. El desenlace de cada uno de ellos va aumentando en intensidad trágica, hasta llegar al final en que el espectador gime y llora, grita y protesta. Quisiera el que lo ve y escucha saltar á escena y arreglar aquello que en el drama no tiene arreglo, repartiendo palos sobre la sociedad, sobre sus representantes fieles, el malvado Cimarra y el hipócrita y oportunista Marqués de Casa-Fúcar. Solo León Roch y Pepa Fúcar merecen todas las simpatías. A ellos van, como corrientes magnéticas, las almas y los corazones de los espectadores.

Se levanta el telón en el primer acto y aparece la casa de León Roch, en la que están de tertulia la marquesa de Tellería, la marquesita de San Salomó, el marqués de Casa-Fúcar, el doctor Rubio, don Onésimo, es decir, casi todos los personajes de la obra. Giran éstos en torno de María Egipciaca, la esposa, según ellos, infortunada de León Roch. ¿Por qué infortunada? León la quiere, León la mima, León satisface sus menores caprichos de niña mal criada. Pero los separa un abismo, que desde los primeros meses de matrimonio irá ahondando, ahondando la incompatibilidad de aquellos caracteres encontrados y de aquellas creencias diversas. Entre marido y mujer se interpone el más siniestro fantasma de los fantasmas, el del fanatismo religioso. Lo que Dios disuelve, ya ningún lazo de amor terreno lo sabrá unir.

León Roch es un hombre ejemplar, trabajador, buen esposo, tolerante, respetuoso con la libertad de conciencia de su amada cónyuge. No ha querido ni ha sabido apartarla de ninguna de las influencias corrosivas del medio ambiente. Vive ella entre hipócritas y beatos que al fin darán cuenta de su razón. Para mayor dolor, María Egipciaca tiene un hermano, Luis Gonzaga, que va para santo, el cual acaba con su vida á fuerza de cilicios y penitencias. Y este hermano está siempre predicándole á María que convierta á su esposo al buen camino de la religión ó se aparte para siempre de su contacto que mancha. Es imposible mantener comercio de amor, así sea el lícito y legítimo comercio santifica-

do por el matrimonio, con un réprobo. Antes la muerte, antes el escándalo de la separación.

Luis Gonzaga que tanto actúa é interviene en la novela no sale en el drama y es gran lástima, por más que bien comprendo que resulta imposible reproducirlo todo, porque á ese paso se necesitarían no cinco actos, sino diez. De todos modos, en el drama se siente la influencia de Luis Gonzaga. Su espíritu interviene en las resoluciones de María Egipciaca, en el martirio que inflige á su marido.

¡Si esto fuera todo! Al cabo, Luis Gonzaga hace lo que hace inspirado en un buen motivo aunque erróneo. En cambio, los otros, los casquivanos contertulios de los esposos Roch, pertúrbanlos sin causa santa ninguna por el gusto social tan extendido de meterse en lo que no les importa.

En la novela se explica en las cien páginas primeras cómo han llegado á casarse León Roch y María Egipciaca, pero en el drama aparecen ya casados y divorciados moralmente. Lo que ha pasado antes nos lo explican con su charla los personajes. Se ve que ha sido un matrimonio de amor, seducido él por la hermosura carnal de ella sin haber tenido tiempo ni ocasión de profundizar en su alma.

Galdós lo dice en la novela: «Con esta belleza tan acabada que parecía sobrehumana, con esta mujer divina en cuya cara y cuerpo se reproducían, como en cifra estética, los primores de la estatuaria antigua, se casó León Roch después de diez meses de relaciones platónicas. Fué ocasión de su esclavitud un súbito enamoramiento que le sobrecogió al verla

por primera vez y tratarla en una reunión de la Corte, cuando María, recién salida al mundo, se hallaba en aquel peregrino estado de pimpollo en que la belleza de la mujer se marca con un sello de inocencia y aparece matizada aún con el rocío de esa encantadora mañana que se llama infancia. Se enamoró como un pastor, vergüenza da decirlo, y él mismo se asombraba de ver que el teodolito de topógrafo y el soplete de mineralogista trocábase en sus manos en caramillo ó flauta de bucólico vagabundo.»

Esa seducción, ese encantamiento de la belleza material no basta á unir dos almas de por vida. Al comenzar el drama de Jerique se advierte en la conversación de aquellos holgazanes y danzantes contertulios de León Roch. Le calumnian suponiéndole desenamorado de María é inclinado á Pepa, su amiga de la infancia... Esas suposiciones son infamias, pero inconscientemente las vierten en el corazón de María por si prenden.

La escena final del primer acto es una hermosura. Cuando la tertulia se disuelve, se encuentran solos León Roch y María Egipciaca. Todavía el marido intenta atraérsela por el cariño, pero ella lo rechaza. Es un volteriano, es un materialista, es un ateo y entre los dos no puede haber nada de común. Lo dice su familia, lo dice su tertulia, lo aconseja el confesor. Como en *Verité*, de Zola, el espectro negro se interpone entre los dos esposos y los lanza á cada uno por su camino, pese á la virtud de ella y á la tolerancia de él. El rompimiento moral viene, queriéndose los dos. Y es que á causa de una educación

mística y fanática, la mujer no pertenece al marido, pertenece á Dios, á la religión y á sus ministros. Cuando el alma femenina se rige por otro dueño que no es el marido, resulta imposible la reconciliación. Buscando la dicha infinita del cielo, se labra la infelicidad sobre esta tierra y se consuma la obra odiosa de desatar lo que la naturaleza unió.

El conflicto, está pues, planteado desde el primer acto, y el telón cae, dejando una impresión de amargura y de protesta. El clericalismo *¡he ahí el enemigo!*

IV

El segundo acto pasa en casa del Marqués de Casa-Fúcar. El marqués es un hombre de negocios, que maneja los millones como nosotros los céntimos. Compra y vende acciones de la Tabacalera, del Banco de España, títulos del exterior; funda ó interviene en todos los *Trusts* del azúcar, de los explosivos; le pone las peras á cuarto al siempre entrampado Tesoro español y es, en fin, una potencia financiera de primer orden. Allí, á su casa, van á buscarle su compinche don Onésimo y el señor de *Cachet*, político que fué en tiempos verbo de la democracia y es hoy agente de todos los enjuagues económicos. Se parece como una gota de agua á otra gota á un orador de nuestras Cortes, elocuente y verbalista, liberal de guardarropía que quiso hacer la felicidad de España con una ley de seguridad y otra contra la

difamación que hubieran acabado con los escasos derechos individuales de que gozamos.

Aparecen en escena los tres personajes y es este un cuadro de prodigiosa, vívida realidad. En tanto que se encierran para combinar algún negocio con que enriquecerse ellos y fastidiar al país, sale á las tablas, la adorable y simpática Pepa, hija del marqués de Casa-Fúcar.

Pepa, ella se encargará bien pronto de demostrarlo, estuvo y está enamorada de León Roch. Cuando éste se unió en matrimonio á María Egipciaca, Pepa Fúcar, loca de dolor y de despecho, se casó con el bribón de Cimarra. Nació una hija del ayuntamiento carnal, no del afecto de Pepa y Cimarra, y la hija *Monina* la ha reconciliado á medias con la vida. A ella, á su hija, se consagra con toda la ardiente devoción de una madre.

El bandido Cimarra, jugador, truhán, mal esposo, mal padre, mal ciudadano, después de arruinarla casi, ha huído á luengas tierras ultramarinas, soñando en rehacer la fortuna. A Pepa la recogió su padre, el marqués de Casa-Fúcar, y allí en aquella casa de negocios, vive esta alma solitaria, cuidando la flor virginal de su hija, sin oir ni los ruidos ni las calumnias del mundo.

Llega León Roch y llega triste, desesperado, huyendo de su propio domicilio que por la religión se ha convertido en un infierno. León quiere á *Monina*, la niña de Pepa Fúcar, como si fuese su propia hija. Hace días que no la ha visto, porque la chiquilla está ahora endeble y enfermiza y se la han llevado

al campo, á la quinta llamada *Suertebella*, magnífica posesión del marqués de Casa-Fúcar.

León y Pepa conversan como dos buenos amigos, como dos buenos hermanos. Se quisieron cual camaradas del colegio cuando ambos eran pequeños. Después él se casó, la mató á ella de dolor sin saberlo ni sospecharlo, y sin sospecharlo ni saberlo tampoco, creyendo refugiarse en la amistad, viene á contarle los infortunios de su hogar. No sabe qué hacer, qué partido tomar, si marcharse ó no al extranjero. La otra le da buenos consejos, lo estimula á no abandonar á su esposa legítima. Acaso bastará para disipar esas nubecillas una ligera ausencia, alquilando un hotelito junto á *Suertebella*, al lado de su querida *Monina*, lejos de la sociedad, del contacto de sus enemigos clericales.

Pero León arguye que la cosa no tiene remedio. María Egipciaca está cada vez más imposible, más irremisiblemente perdida para él. Ha concluído con el débil lazo que unía á los esposos la muerte de Luis Gonzaga, el cura que iba para santo. Y éste al morir recomendó á su hermana María que rompiese definitivamente con el demonio materialista y ateo que se refugiaba en su casa. El demonio es él, es León Roch, triste y desesperado como el maestro Froment en *Verité*, de Zola. El fantasma negro ha consumado la obra odiosa de la separación del matrimonio.

En esto, cuando están hablando León Roch y Pepa Fúcar, y la fatalidad y la desgracia mutua los aproxima, entra azorada, presa de violento pánico la doncella de Pepa.

—«Señorita, señorita..., ¡la niña está muy mala!... ¡la niña *Monina* se nos muere!...»

Y ninguno de los dos vacila un instante, corren unidos en un mismo espasmo de dolor y cariño...

El tercer acto se desarrolla en *Suertebella*. La pobre niña, merced á los desvelos y á los cuidados de León y de Pepa, se ha salvado, está ya casi fuera de peligro. Día y noche no se han separado de junto á su lecho. Ella con su corazón de madre desgarrado por la pena, él con su corazón de hombre en quien se arruinaron todos los afectos y no ha tenido el consuelo de engendrar hijos, se refugia en tal cariño como el náufrago al madero que lo sacará á la orilla. Han llorado juntos y las lágrimas le han revelado á León que aún queda un destino á su vida, el consagrarse á aquella mujer enamorada y triste. Por primera vez comprende que Pepa lo amó y lo ama. Pero ella es casada y él también lo es. Mancharán á *Monina*, que es un lazo puro de unión moral é ideal.

El acto acaba de un modo impensado. Llega un telegrama y en él se cuenta que el vapor donde iba Cimarra se hundió en el mar con todos los pasajeros y toda la tripulación, salvándose sólo dos grumetes.

—«¡Viuda! ¡Viuda! ¡Viuda!»—dice Pepa Fúcar—y como comentaba Pérez Galdós oyendo el drama, ella se alegra infinitamente. Es ésta, según dictamen del propio D. Benito una escena *nueva* y una escena bella. Escrita con admirable sobriedad, con sencillez suma para representada únicamente con la mímica, será de un efecto emocional, intenso y prodigioso en el teatro.

Galdós le dió la enhorabuena á Jerique, proclamando que aquello era una *trouvaille* teatral de grande y segurísimo éxito. Los oyentes aplaudimos, el lector hizo una pausa, nos comimos unas cuantas peladillas y prosiguió el drama...

V

Mas aquí vienen los reparos y lo que Galdós opina que habrá de rehacerse variando la contextura casi total del cuarto acto. En la novela hay una página admirable, hermosísima, la de la transformación de María Egipciaca por los celos, por el amor que surge de las cenizas al saber que su esposo León Roch vive junto á Pepa Fúcar. En la novela, María Egipciaca, que desde la muerte de su hermano Luis Gonzaga viste estameña, se ciñe un cilicio y fustiga su carne, arroja lejos de sí el burdo hábito, se lava, se perfuma, se acicala con sus mejores galas y joyas y corre al encuentro de León. Se lo disputará á su rival, y vuelta á su primitiva hermosura, veremos quién vence.

Jerique ha suprimido en el drama esa escena. María Egipciaca aparece, sí, pero ya transformada en señora de mundo elegante y lujoso. La metamorfosis se supone, no se ve, adivínanla los espectadores, mas no se desarrolla plásticamente ante sus ojos. Y Galdós juzga que el público debe asistir á ese acto revolucionario. Allí en las tablas ha de desnudarse María Egipciaca su sayal de penitencia,

volviendo á ser la hembra guapa de que se enamoró León Roch. Sólo á condición de que se vea el cambio se justificará lo que luego viene, el trágico, vibrante y emocional paso que da la esposa fanática y clerical.

¡Afuera escrúpulos, abajo convencionalismos! Así como así, nuestro público ha presenciado ya cosas fuertes en la escena. No en balde han pasado por acá la Duse y la Sarah y la Mariani y la Bartet y la Réjane. Y luego que la gran batalla se da á los clericales, probando que la naturaleza y el amor son más fuertes que el fanatismo religioso. Vencen incluso de María Egipciaca recobrando sus fueros de belleza, la moral natural que impulsa á la sublime desnudez, al imperio de las leyes de la vida. El cuadro plástico será la derrota de las mogigaterías. Un biombo, un *paravent*, á lo más que encubra á medias lo revolucionario de la acción; pero subsistiendo la rebeldía eterna de la carne.

Galdós quedó en arreglarlo, poniendo en ello su mano de maestro, y la lectura del drama continuó. Tras de una escena admirable en que el marqués de Tellería, manirroto y desgraciado jugador quiere darle un sablazo á su yerno, sablazo que León Roch para y rechaza con suprema dignidad y arte supremo, hace su irrupción triunfal en *Suertebella* María Egipciaca.

Al principio León Roch permanece impasible. Los sentidos no le dicen nada, la belleza de su mujer le deja frío. Pero ella llora y se arrastra, y entonces él se apiada un momento y la besa. María

cae desplomada y muere. La mató el instante único en que fué criatura de amor y no muñeca labrada por el impío fanatismo religioso. Ha sucumbido queriendo, y toda alma noble la perdona. La perdona á ella, no á los fautores de tanta desventura, no á la religión y á sus ministros, no á la odiosa causa clerical.

El quinto acto es el del desenlace. En el drama de Jerique es muy lento. Será necesario acortarlo, imprimirle mayor sobriedad; ganará con ello el efecto teatral que es muy hermoso, que es toda la substancia última y culminante de la novela y del drama.

León Roch es al fin libre, libre en su no buscada viudez. Ahora podrá realizar el sueño que le parecía imposible, de unirse con Pepa Fúcar prestando un objeto á su vida, consagrándose los dos juntos al cuidado de la cara *Monina*. Con la frente levantada, ante el mundo entero, podrá publicar su amor. Pero el destino fiero los persigue implacable. Aquel Cimarra que se presume ahogado al terminar el tercer acto, resurge, resucita en el quinto. Se salvó del naufragio. Mala hierba, nunca muere.

Vuelve Cimarra amenazando con una querella criminal, con el escándalo, si León y Pepa no se separan, y sólo renuncia sus fueros de marido á condición de que le entreguen una fuerte cantidad. Siempre vil se vende en parte. Y entonces en el drama de Jerique empieza una ruda batalla entre el deber y el amor, entre la moral verdadera y la sociedad. León y Pepa, tras largos parlamentos, deciden

marcharse al extranjero llevándose á *Monina*, pedazo de sus entrañas. Por primera vez se presenta en escena la niña, y es un momento conmovedor aquel en que *Monina* le llama á León su padre. ¿Qué será de ella si al crecer sabe la verdad? ¿Es que no despreciará á su madre que siendo casada vive con quien no es su marido? «Por ella y por ustedes», dice una sensata dama, duquesa de Castroflorido, buena sin mogigaterías.

Por intervención de la duquesa, del marqués de Casa-Fúcar y de D. Justo, tío de Cimarra, se conviene en que León se retirará solo al extranjero, y el odiado marido retirará la querella que iba á entablar. Pero en aquel instante, ¡trágico y bellísimo instante!, Cimarra sale rompiendo lo acordado...

Y León se va, sí, se va muy lejos y para siempre, pero no sin hacer algo que provocará cuando se represente el drama, tempestades y aplausos. Dirigiéndose á Pepa Fúcar, que ha caído al suelo inanimada, pálida, inerte, la contempla un rato, y mirando después á Cimarra, se inclina sobre Pepa, la besa ardientemente, una y varias veces, y grita, más que exclama:

—«Mira como me despido de la que llamas tu mujer... Si esto es crimen, ¡mátame...!»

Concluyo repitiendo lo que al principio afirmé: la dificultad está en quién podrá hacer en Madrid, hoy, el hermoso papel de León Roch, resumen de todas las audacias sanas y morales del magnífico drama. Mujeres que interpreten las figuras de María y Pepa, las hay; lo que no hay es hombres que se atrevan con

la encarnación del héroe de esta obra. Los unos porque no pueden, los otros porque no querrán desafiar al abono, al timorato público de los días de moda, que en lo más inocente halla revolución y escándalo...

Y cuenta lector que ese es el arte, el solo arte que alcanzará á regenerarnos, á sacarnos de este mortal marasmo en que vivimos. Sí, sí es necesario crear el *Teatro Libre*, sin las trabas que al español, ponen las garambainas sociales, acudan todos los que puedan y valen á crearlo. Galdós, y los que en él se inspiran, es lo único que nos queda. Por él nos mediremos con Ibsen, y con Tolstoï, y con Bjœrnson, y con Sudermann, y con Zola, y con Maeterlinck, y aun con los Brieux, Donnay, Mirbeau, Curel... No es aún el tiempo, si es que ese tiempo puede llegar alguna vez, de hacer el arte por el arte. No; estamos en época de batalla por la verdad positiva contra la mentira religiosa; por la justicia, contra la iniquidad social; por el bien y el progreso, contra el mal y la reacción... Arriba los corazones y guerra contra la España vieja, que Sardou ha representado recientemente y no ha estigmatizado lo bastante, en *La Sorcière*.

17 de Enero de 1904.

«LA ZAGALA»

(Comedia en cuatro actos, de los hermanos Quintero.)

I

Se anunciaba la representación de *La Zagala* como un suceso artístico. Las puertas del teatro Español estaban cerradas á piedra y lodo durante los ensayos á todo el mundo. Ni críticos, ni compañeros de arte, ni amigos, ni alma viviente podían romper la consigna y descifrar el misterio. Cuéntase que ni al mismo D. José Echegaray, el *Dios grande* para María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, le fué posible levantar la punta del velo que encerraba tanto enigma y secreto. La joya quedó bajo siete llaves, como quería que estuviese guardado el sepulcro del Cid, el insigne Costa.

Es claro, tan extraordinarias é inusitadas precauciones, si de un lado azuzaron la curiosidad pública, de otro contribuyeron á convertir en mucho más exigente á la crítica. La publicidad es hoy por hoy, y lo será cada día en mayor grado, un elemento de éxito. Los que van á los ensayos, de severos se truecan en blandos, y entran, sin quererlo, inconscien-

temente, en el *complot* de bastidores para fraguar la victoria. No se vive durante una semana ó dos en contacto con el autor de un drama, y la noche del estreno se olvidan de repente las amistades y los compromisos contraídos. Sobre que es lo frecuente, la regla general en materia de dramas, comedias y sainetes, que cuantos vean la obra se equivoquen y tengan por maravilla hasta los más ridículos esperpentos. No de otra manera se explican los comunes y repetidos yerros de autores y cómicos. Tal drama, desdeñado en los ensayos, tuvo un éxito formidable y ruidoso la noche de su representación primera, ya con todo el aparato escénico; y viceversa: tal drama, que gustaba excepcionalmente á los señores del conciliábulo, fué silbado estrepitosamente por el gran concilio de los espectadores. Y lo que se dice de un argumento trágico para hacer llorar, debe repetirse de un argumento cómico para hacer reir. La medida del triunfo ó del fracaso, jamás la dió nadie antes del estreno. Yo no sé qué tienen las luces de las candilejas, que varían totalmente la visión pura y neta del arte.

¿Hicieron eso los hermanos Quintero por orgullo y desmedida idea de su capacidad artística, ó por modestia y desconfianza en sus medios al verse en tan gran marco como el del teatro Español? ¡Vaya usted á saber! La leyenda ó la historia—yo no voy á fallar este punto, harto litigioso, que en definitiva no me importa—pretenden que los hermanos Quintero y la crónica teatral andan como matrimonio mal avenido, como perros y gatos, en constante pelear. Los

autores de *El patio* desdeñan ó aparentan desdeñar á los críticos, y éstos, en venganza, regatean la alabanza ó se ensañan en el fracaso. ¿Quién ó quiénes tuvieron la culpa de la primera desavenencia? Tan difícil será decidirlo como dar la razón á marido ó mujer cuando se tiran los trastos á la cabeza. Ello es que los Quintero, dando pruebas de escaso tacto ó de soberbia ó de excesiva susceptibilidad—cualquiera que fuese la causa no tiene disculpa,—llevaron á los tribunales al primer crítico que se desmandó á decirles unas cuantas verdades, ó lo que él creía que eran verdades. Y la reconciliación ya va siendo difícil, muy difícil. Pasará mucho tiempo y muchas cosas antes que ambos cordiales enemigos se devuelvan la mutua estimación, y los Quintero se acostumbren á sufrir con paciencia los palos, y los críticos reconozcan á las buenas que esos muchachos tienen grandísimo talento y gracia natural. En el día están así, puestos frente á frente y con las espadas en alto.

Si yo fuera amigo íntimo de los Quintero les aconsejaría un poco de prudencia y de circunspección. Llevar á los tribunales á un periodista porque éste diga, con más ó menos viveza, que una obra teatral no le gustó y que adolece de tales ó cuales defectos, es una insensatez. Si tal hicieran todos los autores, y sobre todo los *grandes,* no habría bastante papel sellado en España para substanciar los procesos incoados á instancia de parte. Echegaray, Galdós, Sellés, Cano, en los días de ahora, y Tamayo, Ayala, Enrique Gaspar, en el tiempo pasado, hubieran encausado á media España, y en el banquillo de los acusados se hu-

bieran sentado nada menos que Revilla, Cañete, Aureliano Fernández Guerra, Leopoldo Alas, Cávia y otros tales que en su oficio de críticos no desmerecieron ni desmerecen de los citados autores. Quédese la querella para un Nozaleda que intenta probar su inocencia en el impío dominio de Filipinas y en la causa de su pérdida completa.

Por todas estas razones á mí no me extraña que persista el *malentendu* entre los hermanos Quintero y la crítica, y mucho menos que se halle ésta predispuesta á sacar tiras del pellejo á los que se hicieron aplaudir en *El patio*, en *El género ínfimo*, en *Los Galeotes*, en *La reina mora*, en *La buena sombra*, en *La dicha ajena*, etc., etc. A mí no me extraña tampoco que la noche del estreno de *La Zagala* en el teatro Español se pudiera notar bien á las claras, en el rostro de mucha gente, la alegría y la complacencia con que asistieron á la más que regular caída de los hermanos Quintero. Ni está bien que los autores de *La Zagala*, desvanecidos, endiosados, perdida la cabeza, se empeñen en imponerse contra el público y salir á escena, como si dijéramos por redaños, ni está bien tampoco que nadie goce en el infortunio ajeno, sobre todo cuando este infortunio es de dos jóvenes animosos, que empiezan á trabajar notablemente y que necesitan de un aliento benévolo más que de una justiciera crueldad.

Yo soy testigo de mayor excepción en tal litigio, porque ni ejerzo de crítico en ningún diario, ni me creo dotado de ninguna magistratura de *escalpelo*. Voy al teatro de buena fe, sin prejuicios, decididamen-

te resuelto á aplaudir ¡y ojalá que se le presentaran á uno muchas ocasiones para el aplauso! Es tal mi espíritu benévolo y optimista que holgaríame mucho si alguna vez pudiera elogiar á don José Echegaray. Pena y no alegría me causa verle tan descarriado, y porque es hombre de inmenso talento, resulta doloroso tenerle que censurar, que atacarle en la medida de su influjo funesto en el arte español. A todo señor, todo honor, y puesto que está muy alto, es mayor nuestro deber de criticarle con un criterio extremadamente severo.

Fuí al teatro Español dispuesto á aplaudir sin tasa á los hermanos Quintero. Precisamente en la tarde del domingo anterior estuve en la Comedia con el amigo Hermida, viendo por centésima vez el graciosísimo sainete de costumbres andaluzas, *El Patio*. Me reí á más y mejor, con la risa franca y espontánea que produce la gracia verdadera, un cuadro arrancado de la realidad. Es archiconocido el axioma de Zola y hasta resulta vulgar el repetirlo: «el arte es un pedazo de la realidad visto al través de un temperamento.»

Los hermanos Quintero en muchas de sus obras, su fecundidad es asombrosa, han logrado inspirarse en ese apotegma y trasladar á la escena un rincón de la vida. No hay más sino que la única vida que conocen, por ahora, es la andaluza, y si eso basta y sobra para componer un sainete y aun una comedia, es como tema insuficiente para trazar una obra trascendental, humana, que interese á todo el mundo. Ahí está el escollo de su innegable talento. Ellos han hecho

entrar á su Andalucía, á su Sevilla en Madrid, á fuerza de observación y de vis cómica; pero no han conseguido que Madrid con su cosmopolitismo, con sus ideas de universalidad, con su agrandamiento de los problemas de este mundo, *entrara en ellos*. Continúan viviendo y pensando en la calle de las Sierpes y no en la Puerta del Sol. Y cuenta que este defecto no es privativo de ellos, sino que se extiende á grandes, superlativos ingenios. Pereda, con ser Pereda, supo pintar su *Montaña* admirablemente en *El sabor de la tierruca*, en *Escenas montañesas*, en *De tal palo, tal astilla*, en *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, en *El buey suelto* y en otras muchas novelas, pero fracasó lastimosamente en *La Montálvez*, donde quiso vivir y pintar la vida política y social madrileña...

II

Y voy á referir el argumento de *La Zagala*, reservándome para después, si queda espacio y tiempo, analizar las causas de su lógico fracaso. No sé si será un bien ó un mal, una virtud ó un vicio, pero confieso que me gusta la generalización, ascender en los motivos de cualquier hecho hasta sus razones y leyes últimas. No basta explicarse los éxitos ó las caídas de los autores, diciendo someramente acertaron ó se equivocaron. Acierto ó error son las cosas menos voluntarias y libres del mundo. Ellos proce-

den fatalmente, á su pesar, como fruto de toda una mentalidad suya y de su tiempo y del medio en que actúan...

Aparte digresiones, diré que en *La Zagala* se levanta el telón y aparece el hogar de un señor rico, de un señor de pueblo que vive allí retirado llorando su viudez y la separación de su hija menor Carmita, que ha ido á Suiza á reponer cuerpo y alma de los quebrantos de amores contrariados. Para mayor pena del padre la otra hija, la primogénita Amparo, se va á casar, y, por consiguiente, tiene que ausentarse también siguiendo á su esposo que se la lleva á Madrid. El buen señor de Quiñones se queda solo en la soledad tristísima de sus aflicciones. Su única compañera será la muerta, la mujer con quien pasó los mejores años de la vida, y que, al decir de todos los personajes de la obra, era una verdadera santa, modelo de esposas y modelo de madres.

El señor de Quiñones no es una mala persona, todo lo contrario, es un recto y cumplido caballero, un alma noble, que traduce á Virgilio, que escribe madrigales, que se tiene á sí mismo por un patriarca y que va diciendo versos por calles y plazas, por montes y valles, enamorado de los clásicos. No habría que ponerle pero á este gran patricio si no fuera completamente imposible, impertinente, cargante, chiflado y grotesco.

Ahí está el error principal de los hermanos Quintero. Han hecho un personaje de *vaudeville* en lugar de hacer un personaje de comedia. Aquello no es un ser de carne y hueso, sino un fantoche. Aque-

llo no promueve la risa sana y franca y espontánea, sino la mueca casi dolorosa del payaso en el circo. Aquello no es para la Comedia ni mucho menos para el Español, y si me apuran un poco ni para el teatro de Apolo, aquello estaría tal vez en su centro en un *Music-hall* ó en un *Gignol.*

¡El señor de Quiñones! Si los Quintero se han propuesto pintar un Don Quijote, un hidalgo de gotera, llena la cabeza de viento y el lenguaje de ridículas sublimidades, tomando los molinos de viento por gigantes y las chozas por castillos y las zafias labradoras por princesas, no han acertado en el retrato. Es una mancha, no es un cuadro. Está trazado con la pluma de hacer palotes de un niño, no con el pincel de un maestro en almas humanas. La psicología de *Don Baltasar de Quiñones* es la psicología que está pidiendo un cuarto de tonti-loco en cualquier manicomio. Porque Don Quijote, pese á sus locuras, á sus malandanzas, á los entuertos y desaguisados que quiere enderezar, jamás cae en el ridículo. Lo sostiene la grandeza y la nobleza de su espíritu, incluso en las más desgraciadas aventuras.

La acción de la comedia pasa en Olivares, pueblo de Andalucía, de insignificante vecindario é importancia. Allí todo el mundo habla en andaluz con un pronunciado ceceo, menos Don Baltasar. Además sería demasiado tormento que las bobadas y tonterías del muy antipático señor las dijese con el habitual trastrueque de la *z* en *s*. Ya es bastante majadero él de por sí para que se le añadiera esa gracia. ¡Y qué de cosas salen de aquella boca en estilo huero, pe-

dante y campanudo! Los Quintero no tienen noción de la medida y del compás: ó han de proferir sus personajes chistes á chorro continuo ó sentencias altisonantes y vacías de sentido sin interrupción. Así es que queda el espectador anonadado y aburrido desde la segunda escena del primer acto. Y ¡oh, santos cielos! son cuatro actos mortales en que diserta con pretensiones de muy trascendental el buen Don Baltasar de Quiñones.

—«Voy á que me hablen los árboles de cosas bellas, altas, ideales, ultraterrenas. ¿Qué me dirán los árboles?»

Así exclama Don Baltasar; á lo que le replica su hija Amparo:

—«Los árboles te dirán que te acuestes...»

Y el buen señor aquel, que está pidiendo á gritos que lo encierren por tonto, no por tonto dañino como algunos de los personajes de Echegaray, sino por majadero rematado, se enamora, á pesar de sus años y desengaños, de la primera criada que le sale al encuentro. ¡Adiós églogas, adiós madrigales, adiós Virgilio! D. Baltasar está en las nubes, y cuando se pasea por la tierra viene á dar de bruces en el fogón de una cocina. No es que se prenda de Dulcinea del Toboso, y la reviste de toda la idealidad de su loca fantasía. No; es que desciende de sus alturas sublimes á lo hondo de un abismo ridículo. Es todo ideal y todo sensualidad. ¿Cómo explicar tamaña contradicción?

Amparo se marcha, Carmita está en Suiza, y don Baltasar, que se queda solo, vive al cuidado de una

criada anciana y fiel, de la simpática Romana, única creación tomada de la realidad en la comedia de los Quintero. Y entonces, para sustituir una criada que han despedido ó que se ha marchado voluntariamente, entra en acción *La Zagala*, una moza sin aprensiones, que desde el primer momento le pone los puntos al viudo D. Baltasar.

La Zagala y su padre salen á escena. El papel de Zagala lo hace María Guerrero, la cual viste, peina y se adorna de flores como una gitana de algunos posibles y no como una criada. Encarnación, que ese es su nombre en la comedia, es guapa, gentil, de agudo ingenio natural. ¿Y cómo no ha de serlo si ha de conquistar al amo? Pero su padre y su madre y la gente de la huerta de las Palomas donde se ha criado no le llaman Encarnación, sino Encarna... Ese apelativo servirá de símbolo en toda la obra, servirá para la frase final de la obra que desató las protestas y los murmullos de los unos y los aplausos de los otros. En ella *encarna* el ideal del nuevo Don Quijote, del hidalgo de gotera, del discípulo de Virgilio.

Todo el segundo acto es el lento, pero seguro enamoramiento de D. Baltasar de Quiñones. Como este señor es tonto de remate, quiere hacer de sus criados personas finas y distinguidas, que sepan leer y escribir, que aprendan Historia de España y que oigan saboreándolos los versos de Virgilio. Acaso aspire á que la zafia y cerril *Encarna* llegue un día á componer versos también. Y una noche llama al ama de llaves Romana, al mozo de cuadra Andrés y á la cocinera Encarnación. ¿Y qué diréis que hace?

¡Leerles unos madrigales! Naturalmente, los criados se duermen al susurro del ritmo y la cadencia. Y entonces D. Baltasar, magnánimo, grande y extraordinario, en vez de enfadarse, subyugado por la hermosura de la *Zagala* se dispone á darle un beso. Pero no le da un beso, porque en aquel psicológico instante se cae al suelo de la estantería en donde está, el retrato de la difunta esposa del señor de Quiñones...

¡Qué efecto, qué recurso, qué inspiración teatral, los que descubrieron los Quintero! La sala se vino abajo á puro de aplaudir, y las señoras de los palcos se distinguían las primeras en tributarle la ruidosísima ovación. Se oía por los pasillos en el entreacto: «Estos Quintero son únicos para manejar los personajes. Han nacido autores dramáticos.»

Yo no me atrevía á protestar ni á ir contra la corriente. ¿Se habrá visto nunca un recurso más pueril? Con que es decir, que un señor que está enamorado, en el cuarto de hora de la locura, que también la hay en los hombres, y espoleado por sus sentidos se dispone á dar un beso á la mujer que lo apasiona, ¿se va á detener ante la caída providencial de un retrato? ¿Ni qué recursos de comedia de magia son esos, que determinan un éxito artístico porque un traspunte empuja una cartulina por detrás de un bastidor? De eso á la *Almoneda del Diablo* no va más que un paso. Ya solo faltó que la *Zagala* desapareciera por escotillón ó que D. Baltasar, vulgo *Blasillo*, volviera á recobrar su primitiva asnal condición y naturaleza. ¡Si las personas

vivas no detienen al amor en sus caprichos y en sus espasmos, lo van á detener las efigies de las muertas! Los hermanos Quintero, que presumen de listos, son harto inocentes.

Ahí acabó todo el éxito verdadero de la comedia, no hablo, naturalmente, del fingido, del fabricado. El tercer acto, que es el más hermoso de la obra, transcurrió en medio de la mayor indiferencia, del hastío de los espectadores, y el cuarto acto originó una tempestad de protestas, de risas irónicas, de taconeo inclusive, mientras la *claque*, compuesta de amigos indiscretos, se empeñaba en hacernos tragar *velis nolis*, las repetidas salidas á escena de los autores. ¡Qué desastre!

En el tercer acto no pasa nada, ni tampoco, á decir verdad, en el resto de la comedia. D. Baltasar asciende en categoría á la *Zagala* y desde el obscuro oficio de fregar los platos, la llama á que le corte las uñas. Para los hermanos Quintero la suprema distinción y el supremo señorío á que puede aspirar una doncella, es á cortarle las uñas á su futuro esposo. Desde el primer acto nos están hablando de eso con gran solemnidad y prosopopeya. ¡Vaya por Dios!

Todo Olivares murmura de D. Baltasar. Pepa Ruiz se despide del señor de Quiñones, ofendida porque ella deseaba dar su blanca mano al hidalgo de gotera. Polanco, el amigo fiel y desinteresado de D. Baltasar, riñe igualmente con él porque el viudo enamorado no puede consentir que le hablen de sus amoríos y se los reprochen...

Este Polanco es todo un tipo del género y manera de los Quintero. En un sainete estaría bien y haría reir; pero en el marco grande del Español resulta tan fantoche como D. Baltasar. D. Baltasar es Don Quijote, pero un Quijote de folletín; Polanco, es Sancho Panza, pero un Sancho Panza sin sus agudezas de buena ley, sin su visión clara de la vida. Y luego el tal Polanco abusa de su perro, á quien llama por el nombre de *Veneno*. ¡Durante cuatro actos, durante cuatro actos, señores, tenemos que reir á la fuerza el chiste de que *Veneno* se acueste en la cama de D. Baltasar!

Todos le abandonan al señor de Quiñones, todos, incluso la anciana sirviente Romana. Aquello es tierno, aquello es poético, aquello está bien sentido y vivido. Romana se va porque no quiere presenciar el idilio de su amo con una fregona. Y el público no aplaudió, no supo ver la belleza de tan admirable situación. El acto terminó en medio de la glacial indiferencia de los espectadores. Sírvales de disculpa que eran las dos de la madrugada y todavía faltaba el desenlace de la comedia.

En el cuarto y último acto, ¡por fin! D. Baltasar y Encarna están casados en secreto. Nadie lo sabe y todo el mundo lo adivina; todos en el pueblo preparan la *cencerrada* al estrafalario viudo. En eso se presentan Amparo y Carmita, la hija casada y la hija ausente que se fué á Suiza á curarse males de amor. Naturalmente, las dos chicas descubren á poco *el lío* de su padre y abandonan el hogar. Quédale al buen Quiñones el consuelo de la criada, de

la *Zagala* que elevó á esposa propia. Pero la *Zagala*, acometida de súbito é inexplicable remordimiento, inexplicable en quien hizo el único objeto de su vida pescar un marido que fuese persona principal y rica, huye también de la casa, y D. Baltasar la busca furioso, transportado, llamando á voces:

—*¡Encarna!... ¡Encarna!... ¡Encarna!...*

Salimos del teatro y era ya el amanecer, cuando unos á otros, los espectadores del teatro Español, gritaban en la calle de Sevilla, en la calle de Alcalá, en la Puerta del Sol:

—*¡Encarna!... ¡Encarna!... ¡Encarna!...*

III

Desde que el mundo es mundo hay dos teatros: el teatro de *ideas* y el teatro de *acción*, aquel en que se plantean problemas y aquel en que pasan cosas. La feliz conjunción de los dos en una proporcionada, artística, bella medida, es el drama ó la comedia ideal. Pero lo que no puede ser es un teatro en el que no pase nada y en el que no haya una idea del tamaño de un cañamón. Ni Scribe, ni Ibsen; ni Sardou, ni Tolstoï; ni Lavedan, ni Maeterlinck ó Curel, ó Mirbeau, ó Becque, ó Donnay, ó Brieux, ó Sudermann, ó Hervieu, eso es demasiado pobre... Tratar de competir con Shakespeare, como tratan los Quintero, al decir de sus amigos entusiastas, y luego no acertar aunque sea en cómico con traducir al español las hijas del rey Lear, es un poco fuerte...

«Pedazo de la realidad vista al través de un temperamento...» Conforme, y eso es lo que han sabido hacer los hermanos Quintero en *Las Flores*... ¿Pero dónde está la realidad en *La Zagala?* ¿Será en la figura grotesca de D. Baltasar? ¿Será en la caída providencial del retrato, pobre recurso de comedia de magia? ¿Será en la conducta de Amparo y Carmita? ¿Será en la fuga de última hora de *Encarna?* ¡Qué puerilidad el desenlace! Desde que existen hombres y mujeres en la tierra es el primer caso de que una cocinera nos resulte *sentimental* después de haber logrado el casorio con el señor. Se han visto á centenares y á miles los casos en que la criada sube al tálamo del dueño y lo embaúca y lo hechiza y lo somete, y si es necesario, le apresura el morir á disgustos. Puede suceder incluso que lo envenene para heredar más pronto; ¡pero abandonarlo, huir, dejar el campo libre á los sucesores legítimos, tras de elevada á una condición que no es la suya! Los Quintero, observadores de la realidad, pintores de la realidad, deliran, ni más ni menos que su D. Baltasar de Quiñones. Y lo peor es que, comenzando por un sainete, por un *vaudeville* propio del tablado de Apolo ó la Zarzuela, acaba en un melodrama, en un dramón, del género y estilo del teatro de Novedades...

Los Quintero, gente de mucho talento natural y de gracia espontánea y de cualidades muy recomendables están estropeados por el medio, por el triunfo fácil de sus anteriores obras. A fuerza de decirles todo el mundo y con justicia ¡qué bonito! cosa única á la que por

ahora podían aspirar, se han dado á hacer no bonito, sino hondo, trascendental, filosófico y hasta simbólico. Y para eso, francamente les falta bagaje mental, de cultura, de estudio, de mundo. Necesitan haber vivido, y ellos son los niños talentudos y precoces y graciosos, llenos de sal, de la calle de las Sierpes. Yo no digo que es poco, yo no dejo de aplaudirles y celebrarles con entusiasmo en *El Patio*, pero el teatro Español requiere otra enjundia que la de *El Patio*, sobre todo cuando se va para Shakespeare y no para Capus ó Lavedan.

Capus he dicho, mas tampoco la comparación es absolutamente exacta. Capus es el hermano mayor en un género en que los Quintero valiendo todo lo que se quiera que valgan, son los hermanos menores. El público y los amigos les perdieron á fuerza de ensalzarles. Harán, trabajarán, llegarán, sin género de duda, á ser grandes hombres, pero por sus pasos contados. Si dan en el prurito de llevar sus gracias por saladísimas que sean al teatro Español, todo serán batacazos como el de *La Zagala* de anoche y *aindamais*. Que pare ahí para su felicidad y sosiego y la íntegra conservación de su talento indudable.

Sé bien que la clase de talento de los Quintero y la clase de mentalidad del público, por regla general, se compenetran y hermanan. Ellos son buenos chicos, que no hacen nunca sangre, que se limitan á caricaturizar los defectos externos de las gentes, pero sin llegar á sus faltas y crímenes internos. El, el buen público quiere que la virtud triunfe y se satisface con la moral casera y no pide tesis, ni ideas,

ni filosofías. Para tesis ya tiene bastantes con las disparatadas logomaquías de Echegaray. Por una reacción natural ha caído del teatro feroz en el teatro bebé, de las cosas simples pero espeluznantes, en las cosas simples pero agradables, risueñas y graciosas. Perturbado, prostituído su gusto, demanda por caridad un poco de reposo en el sainete. Y de ahí el error de los Quintero: la vida vista al través de un chiste.

La parte de público que anoche protestaba, y en mi concepto hizo mal, porque no merece la pena de indignarse sino de echarlo á risa, fundaba su legítima crítica, en una hartura, en un tedio de chistes. En el mundo hay algo más que hacer que decir gracias. La vida ofrece bastantes dificultades para estar eternamente pensando en la desarticulación de la frase, en el retruécano, en el equívoco. El uno defiende pleitos ó causas, el otro cura enfermos, el de aquí trabaja con su cabeza, el de allá con sus manos, quién huelga y quién come con el sudor de su frente... Pero sea cualquiera la ocupación del hombre y de la mujer, los disgustos, contrariedades y sinsabores de la existencia convierten en materialmente imposible la tarea de pasarse de la mañana á la noche y luego aún en sueños, vomitando chistes. Hasta ahora nadie que yo sepa había tenido por estado social y por estado civil, ser gracioso.—¿Profesión de usted?—Gracioso... ¿De cuando acá consta eso en ninguna cédula de vecindad en ningún país del globo?

Tal podrá ocurrir en Sevilla, no lo discuto. Allí

las gentes se dividirán en dos grandes categorías sociales y en dos grandes mundos: el mundo de los graciosos y el mundo de los patosos, como se afirma ya en toda España. Pero se me figura á mí que tal separación aun en Sevilla, aun en Andalucía es totalmente arbitraria. En Sevilla y en Andalucía hay gentes que trabajan sin cuidarse poco ni mucho de proferir chistes á roso y velloso. ¡Medrada estaría la Humanidad si esa fuera su única ocupación!

Y luego hay gracia y gracia. Existe el ingenio meramente epidérmico, que hace cosquillas en la piel, y existe el ingenio grande, trascendental, el *humour* que arranca la risa y también el llanto, la risa del que ve un vicio ridiculizado, el llanto, del que se contempla expuesto á la vergüenza pública, azotado por el látigo del poeta. Los pueblos sanos y fuertes, los que produjeron un Quevedo y un Cervantes, esos no se limitaron á jugar con la frase, á hacer juegos de prendas del idioma. Atacaron á lo vivo de la humanidad llagada y le arrancaron sangre y también pus. La risa de un Beaumarchais en el teatro fué la primera señal de una revolución. ¿Qué revoluciones harán los Quintero?

Generalizando el tema, elevémonos á otras causas. Yo adoro á Andalucía, yo me prosterno ante las mujeres andaluzas, ante el sol andaluz, ante el campo de la hermosísima Bética. Creo, y no lo digo en broma, sino en serio, que acaso, acaso, una selección inteligente que buscara la unión de las hembras andaluzas y de los hombres del Norte, nacionales y extranjeros, sería de grandísima utilidad á

nuestra pobre patria. El cruce fisiológico, es la primera esperanza de la regeneración tan buscada como fracasada.

Pero proclamando todo eso, yo no espero repentinos milagros de la mentalidad, ni de la energía, ni del arte, ni de la ciencia, que nos vengan exclusivamente del Mediodía. Sé por el contrario, y los hechos lo demuestran, que una causa y ciertamente no despreciable de nuestra decadencia, radica en el excesivo imperio y dominio del Mediodía sobre el Norte de España. Mirad á nuestra política y veréis el Mediodía triunfante y rutilante producir grandes, extraordinarios, excepcionales oradores y ningún *constructor de pueblos*. Cánovas, Silvela, Romero Robledo, Moret, el mismo Maura del Mediodía son, y los unos en Málaga, el otro en Cádiz y el otro en Mallorca, países de sol y de esplendor, vieron la luz primera. ¡Qué diferencia, cuando gobernaban en España gentes de otras regiones! Aranda y toda la gloriosa estirpe de gobernantes de Carlos III eran aragoneses; Jovellanos y los principales legisladores del año 1812, de Asturias eran. Hace mucho tiempo que en España no manda un Aranda, ni piensa un Jovellanos, y los catalanes, por ejemplo, sólo fueron ministros en la época fecunda de la revolución. La brillantez es á costa de la substancia. Somos un pueblo de retóricos, de meridionales, de graciosos, y así nos luce el pelo...

Mirad á las costumbres y veréis el *flamenquismo* entronizado, introduciendo el cante hondo y el baile más hondo todavía en las más altas esferas sociales. Todo se resuelve en valentías de tablado y escena-

rio, y á la hora de defender lo nuestro, ocurre un 98... Mirad al lenguaje, y lo encontraréis emporcado, prostituído, por una serie de palabras y por los conceptos que representan. *Lata, cursi, guasa viva, patoso, asaúra, jindama, plancha*, etc., porque no quiero ni recordarlas, son palabras que se han incorporado al uso corriente del idioma, en sus manifestaciones más honestas y decentes. Y no quiero hablar tampoco de otras expresiones malsonantes que se pronuncian ya sin rubor del que las oye ni del que las dice delante de nuestras madres, esposas é hijas...

¿Es ese el arte ideal? ¿Es esa la realidad que vamos á trasladar al teatro? ¿Es que no hay en España cuestiones sociales, religiosas, políticas, económicas, dignas de que preocupen á los autores dramáticos? ¿Estaremos condenados á dar vueltas eternamente al tema del adulterio con Echegaray, sin perjuicio de no resolverlo nunca á no ser con la muerte ó con una complacencia vergonzosa? ¿La familia, no tiene otros horizontes? ¿La ciudad, la nación, no cuentan con otros problemas? ¿La mujer, ha de continuar siendo una mora como propiedad privada del hombre? ¿Los obreros, en sus constantes sufrimientos y el capital en su perenne injusticia, no han de inspirar arte bello, sano y fuerte? ¿Y son los Quintero con toda su gracia y todo su talento, faltos de experiencia, de mundo, de ideas, de cosas pensadas y estudiadas, almacén de chistes, saco de agudezas, sin *humour* trascendente, los que nos van á traer las gallinas del verdadero arte de mañana?

IV

¡Encarna!... ¡Encarna!... ¡Encarna!...

Dicenta, el autor de *Juan José*, el único drama humano, que hace mucho tiempo se ha producido en España, aseguraba anoche, en el restaurant de Lhardy, ante varios amigos, todos ellos autores dramáticos, que ya había parecido *Encarna*... Y enseñaba una tarjeta postal que le ha enviado desde México una hermosa mujer llamada Encarnación. ¿Será eso también simbólico?

La crítica esta vez ha sido más cariñosa que nunca con los autores de *El patio* y *La Zagala*. Periodista ha habido y de los que suelen ser más duros con toda obra dramática, que ha roto una lanza en defensa de los hermanos Quintero. Era cosa de imitar sus procedimientos y llevar á los tribunales á los que ocultan la verdad. En su pellejo, yo preferiría la reprimenda al elogio, el palo al aplauso. Bien te quiere el que te hace llorar. Y es fenómeno realmente curioso que gusten de *La Zagala* los mismos que abominaron de *Las Flores*, la única obra grande que les salió á los Quintero.

Muy quedo, muy quedo, cuando no me oyeran mis compatriotas, yo diría que no hay razón para que hayamos fracasado en casi todo y excepcionalmente triunfemos en el teatro...

8 de Febrero de 1904.

«EL ABUELO»

Drama en cinco actos de D. Benito Pérez Galdós.

I

A las ocho de la noche entrábamos Blasco Ibáñez, Joaquín Dicenta y yo, en uno de los más populares *restaurants* madrileños, en *La Viña P.*, y nos dirigíamos presurosos en busca de un cuarto donde comer deprisa y corriendo para no faltar desde el primer instante al estreno del nuevo drama de Pérez Galdós, *El Abuelo.*

La proximidad de *La Viña P.* al teatro Español, fué el principal motivo de nuestra elección. La noche anterior estuvimos los tres en el baile que la Asociación de la Prensa celebra anualmente en el Real, y allí quedamos citados para acudir juntos á la solemnidad dramática. Y por poco faltan mis dos amigos á la cita. Dicenta, el gran literato, el autor de *Juan José*, es el último bohemio, y se pasará la vida, así se muera de viejo, en plenas costumbres románticas. Bastará decir como detalle que, á las ocho de la noche del domingo, todavía no se había quitado el frac que se vistió el sábado para ir al bai-

le. Afortunadamente, el estreno justificaba el traje.

Por su parte Blasco Ibáñez, no menos bohemio y no menos ilustre que Dicenta, permanecía en su casa dormitando, olvidado por completo del estreno, á la hora en que debía acudir á la puerta de Lhardy, lugar convenido de nuestra reunión. Dimos con él al fin, y para abreviar, nos metimos de rondón en *La Viña P.* Unos minutos más y nos quedamos sin comer, teniendo que elegir entre la restauración de nuestras fuerzas materiales ó el estreno, verdadero tónico de las fuerzas morales.

En el *restaurant* de la calle del Príncipe no se cabía. Fuímos rodando por los pasillos en busca de cuarto y al pronto no descubríamos ninguno vacante. No era extraño, la noche del domingo, era la primera noche de Carnaval y la gente tras de ver máscaras y carrozas se refugiaba en todas las casas de comidas, grandes y chicas, aristocráticas y plebeyas, antes de entrar en el teatro ó en el baile. Ibamos husmeando, asomándonos indiscretos y curiosos por todas las rendijas de los cuartos, á ver cuál quedaba más pronto desocupado. En esto, al través de una cortina, por la puerta medio entreabierta, distinguimos la figura del buen D. Benito, del insigne Pérez Galdós.

¿Entramos? ¿Le interpelamos?, nos dijimos á una y antes de acabar la mutua interrogación ya habíamos levantado la cortina é invadido la estancia.

—¡Buenas noches, maestro!.... ¡Salud y buena suerte!...

Y D. Benito, que estaba acabando de comer, en

los postres, encendiendo el décimo cigarrillo de la comida, porque es un gran fumador, levantó la cabeza y se quedó agradablemente sorprendido al vernos. Al contemplar su faz risueña y plácida, dijérase que traducía en favorable presagio nuestra inopinada visita.

Estaba Pérez Galdós con su sobrino y el hijo de su sobrino, haciendo con éste, que es una criatura hermosa y de cortos años, veces de padre, dándole de comer. Suspendió un momento su grata tarea y nos invitó á sentarnos, repitiendo la recomendación de que despacháramos pronto, porque el estreno comenzaba en punto de las nueve y el drama tenía cinco actos. No aceptamos la invitación de acompañarle á la mesa, porque vino el dueño de *La Viña P*, á decirnos que teníamos un cuarto vacío. Privilegios de la prensa y de la literatura.

Nos despedimos de D. Benito y nos trasladamos á otra habitación. Galdós me detuvo un momento para hablarme del artículo publicado por mí en *El Mundo*, de la Habana, acerca del drama *La familia de León Roch*. Me manifestó su agradecimiento cual si fuera un chiquillo, un principiante y luego añadió:

—Muy valiente el artículo, muy valiente.. ¿Por qué no lo hace reproducir aquí en Madrid?...

—Don Benito, no olvide usted que aquello es República...

Y nos separamos comentando los tres la llaneza, la serenidad, el pulso firme y el alma tranquila de Galdós en noche tan emocional y tan propensa á la fiebre y al nervosismo, como es toda noche de estre-

no para un artista por grande, aclamado é ilustre que sea. Pero D. Benito es único y es grande en todo. Yo no conozco, no creo que nadie haya conocido jamás á un hombre de genio tan sin prosopopeya y sin *pose* como éste. El mismo Ibsen, que tiene muchos puntos de semejanza con nuestro Galdós, no resiste á la tentación de la vanidad, á la manía muy frecuente en artistas de darse en espectáculo público, á la adoración de las gentes. El mismo Tolstoï, del que cuentan las leyendas que es leñador y zapatero y que se refugia en el bosque á hacer vida de cenobita, encuentra en su humildad á manera de incentivo para que le rindan sus contemporáneos y sus compatriotas mayor culto.

Y si no, á las pruebas me remito. Tengo sobre mi mesa un libro en que se estudia á Ibsen, al hombre y sus obras, por dos autores sinceros y concienzudos, Colleville y Zepelin. Y allí, en ese libro, hay una lámina que reza: *Ibsen au café, á Christiania...* Representa al autor de *La casa de muñecas* y de *Los aparecidos* leyendo un periódico y tomando el café, asomado á una ventana y sin dignarse bajar su mirada para devolver el saludo á la multitud que desde la calle lo contempla estática y maravillada. Todos los días del año se repite igual escena. Ibsen se sienta junto al ventanal, se descorre una cortinilla y aparece el gran dramaturgo que se da así en exhibición á la muchedumbre de adoradores de Christiania. Y cuentan las crónicas que ese es el espectáculo más culminante que se enseña al forastero ó al extranjero: *Ibsen au café, á Christiania...*

Por nada del mundo haría Galdós cosa semejante.

Pasemos á Tolstoï. León Tolstoï, el restaurador del cristianismo primitivo, el sin par creador de *Ana Karenine*, vive, es verdad, en el desierto de nieve, en la que llaman casita ó choza que ya se conoce universalmente en el mundo con el nombre de *Yasnaïa Poliana*. Pero yerran los que suponen que la famosa morada es una cabaña de pastor, una cueva de penitente, porque el genial *mujik*, viviendo allí vida solitaria en su aborrecimiento del contacto del mundo, goza de las relativas comodidades de un patriarca bíblico. Yo no diré que su rusticidad y su cenobitismo y su régimen vegeteriano de *Yasnaïa Poliana* sea una *pose* á lo Víctor Hugo, el genial *poseur* de la historia, pero paréceme que con ser tan grande y tan sincero, no llega en sencillez natural y no fingida ni buscada á nuestro Galdós.

Galdós sí que es un humilde, Galdós sí que es un primitivo, sin mezcla ni composición alguna de cristianismo restaurado. Si hay en el mundo de los Inmortales un alma infantil, esa alma es la de don Benito. Lo prueban sus obras, sus *Episodios Nacionales*, sus novelas de la primera época, sus novelas españolas contempóraneas, sus dramas y hasta sus discursos académicos. Es el eterno *Nazarin* que va por el mundo en busca de aventuras y de asuntos, de temas vivos. Es el padre natural de *Marianela*, todo dulzura, sencillez, buena fe y aun progresismo en la clásica acepción de la palabra...

Entretenidos Blasco, Dicenta y yo, en esclarecer y comentar ese punto, comimos á escape, discutimos

un rato la guerra ruso-japonesa, votamos y brindamos por el triunfo seguro, infalible del Japón, que al cabo representa la cultura, la regeneración por la escuela como Prusia, y antes de caer el telón del primer acto de *El Abuelo*, estábamos en el teatro Español...

II

Noche memorable la noche del 14 de Febrero de 1904... En ella, me apresuro á proclamarlo, antes de pasar adelante, alcanzó Galdós con *El Abuelo*, el triunfo más grande de su vida y demostró á los que aún lo dudaban ó lo negaban, que es autor dramático, el primero de los autores dramáticos españoles y uno de los primeros del mundo.

El Abuelo está sacado— todos mis lectores lo saben—de la novela que el propio Galdós publicó el año 97. La novela tenía cinco jornadas y estaba escrita en forma de diálogo como para ser representada; el drama tiene cinco actos y con él ha ganado en intensidad y en fuerza la primitiva producción.

El drama cuenta los mismos personajes de la novela, excepto la Alcaldesa, Consuelo, la Marquesa y el Prior de los Jerónimos. Allí salen amigos antiguos nuestros.

Don Rodrigo de Arista Potestad, conde de Albrit, señor de Jerusa y de Polan, por otro nombre el «león de Albrit», que hace el primer actor del tea-

tro Español, D. Fernando Díaz de Mendoza. En su papel de «León de Albrit» ó de «Abuelo», está admirable por lo bien caracterizado y entonado de la figura, con sus luengas barbas blancas, su rústico palo en el que se apoya, su traje de terciopelo obscuro, resto de sus pasadas grandezas. Da la impresión exacta de un gran señor, combatido pero no domado por el doble desgaste de los años y los infortunios. Durante todo el drama mantiene la dignidad y aun pudiera decir la majestad del tipo, sin decaer un momento.

Las nietas del Conde de Albrit, Leonor (*Nell*) y Dorotea (*Dolly*), son papeles confiados á la señorita Nieves Suárez y á la señorita Colorado. A Nieves Suárez ya la conocen en América y han tenido ocasión de aplaudirla. Hace de Dolly una verdadera creación. Es la niña buena, encantadora, á ratos traviesa y á ratos formal; pero siempre alma ejemplar, criatura divina, que por todos sus rasgos y caracteres recuerda á Cordelia, el inmortal personaje de Shakespeare.

María Guerrero no trabaja en *El Abuelo*, y es gran lástima. Ella haría á la perfección de Lucrecia, condesa de Laín, madre de Nell y de Dolly, nuera del conde. Cierto que es un papelito por la extensión, pero un gran papel por su intensidad dramática, casi trágica. Tiene la condesa de Laín una escena con «El Abuelo», con el león de Albrit, que sólo la puede representar bien una Duse ó una Sarah Bernhardt. ¡Y han ido á entregárselo á la señorita Sánchez, actriz hermosa, mas principiante, sin experien-

cia, sin grandes recursos! ¡Cómo será *El Abuelo*, cómo será el drama soberano y sublime de Galdós, que triunfa de todos esos obstáculos y defectos de repartos! Yo contemplaba á María Guerrero la noche del estreno en el saloncillo de autores y la veía arrepentida de su error, el haber renunciado á la victoria esplendorosa en el papel de condesa de Laín. Pero todos los cómicos son así; aun teniendo cual tiene la Guerrero, una gran alma de artista. Y es que no pueden desposeerse de sus cicaterías y han de ser los *divos* eternos en la escena, no los actores para las obras, sino las obras para los actores.

Quedan «Senén», criado que fué de la casa de Laín, después empleado, que lo hace Soriano; «Venancio», antiguo colono de la Pardina, actualmente su propietario, que lo hace Cirera; «Gregoria», la mujer de Venancio, representada por la Cancio; «don Pío Coronado», el preceptor de las niñas Nell y Dolly, que encarna maravillosamente el actor Carsí; y después el *cura de Jerusa*, el *médico* y el *alcalde* de Jerusa, que los hacen no sé cuáles actores, ni importa mucho recordarlos

En resumidas cuentas: las tres figuras sobresalientes del drama, el conde de Albrit, la niña Dolly y el maestro Coronado, estuvieron muy bien, secundando con sus esfuerzos meritísimos el triunfo de Galdós, que fué muy sonado, digno de banquetes y de apoteosis, de que hubiésemos salido del teatro organizando una *retraite aux flambeaux* con acompañamiento de músicas, vítores y flores.

El público de los estrenos, público de elegantes y

de intelectuales, anduvo reacio en los primeros actos, discutiendo la obra, hablando de si era pesada y monotona y falta de acción, abusando del conocido *cliché*, que consiste en afirmar que un libro no se transforma en un drama; pero al final de éste, en el quinto acto, se entregó, se declaró vencido y le tributó la ovación más estruendosa, colosal y espontánea, que se haya presenciado jamás en el Español. Su triunfo fué mayor que el de *Electra* y más verdadero y más merecido. Por eso he comenzado por la conclusión y me he apresurado á batir palmas. La gente, de pie, aplaudía, saludaba con los pañuelos y con los sombreros, daba vivas á Galdós y pedía su salida á escena una vez y otra, muchas, muchas, sin cansarse. Vibraba el auditorio de emoción y de entusiasmo. Era un éxito no fabricado como los de Echegaray. Era la digna recompensa al fin obtenida por el autor de *Realidad*, *La Loca de la casa*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *Voluntad*, *Doña Perfecta, La fiera*, *Electra*, *Mariucha*... Era la apoteosis merecida del gran artista español, el único en esa grandeza, en esa primera línea que tenemos.

Toda la juventud intelectual, revolucionaria, radical de España cuenta el triunfo de Galdós como cosa propia, porque es su gran maestro, el primero que ha llevado al teatro los problemas modernos, con espíritu valiente, con las audacias de un Zola, de un Tolstoï, de un Ibsen, con alma europea y de su tiempo, barriendo las tinieblas del obscurantismo y de la ignorancia, atreviéndose á negar las mentiras convencionales de la religión, de la sociedad, de la

familia, del honor, predicando el nuevo dogma de una moral emancipada, la fundada en los derechos de la Naturaleza superiores á todas las leyes escritas y á todas las costumbres establecidas... ¡Bravo! ¡Bravo, Galdós! Por él y con él existe una España liberal, intelectual, artista, obrera del porvenir, creyente en sus destinos...

III

¿Tendré que contar el argumento de *El Abuelo?* No; no haré esa ofensa á mis lectores, puesto que todos lo recuerdan y se lo saben de coro. Lo repasaré brevemente en los cuatro primeros actos é iré derecho al quinto que es el que se separa más de la novela, y tiene ahora un hermosísimo final, un acertado, sobrio, colosal desenlace, que se apodera de los espectadores hasta hacerles llorar de emoción.

El conde de Albrit regresa á la Pardina donde viven sus nietas. Va en busca de la verdad, del secreto que guarda la condesa de Laín. ¿Quién será su nieta legítima, Nell ó Dolly? ¿Cuál de las dos la bastarda, Dolly ó Nell? Y el conde en tanto batalla por arrancarle á su nuera el misterio que ella guarda, se pone á estudiar los caracteres de las dos preciosas é inocentes criaturas, que no saben y extrañan aquella afectuosa é irritada inquisición de los menores detalles de su alma.

En el primer acto aparece ya el león de Albrit

exponiendo la terrible duda, y al caer el telón, mientras él está acompañado de sus nietas en el jardín, se oye el estampido de los cohetes, el vuelo de las campanas, el sonido de la música y de los vítores, con que los vecinos de Jerusa reciben y agasajan á la condesa de Laín. «¡Escúpela! ¡Escúpela! profiere el conde al oir tal ovación. ¡Escúpela, pueblo imbécil! Ella es un monstruo de liviandad, ella engañó á su esposo, el hijo del conde de Albrit, ella le dió una hija que no era suya, fruto de los amores con un pintor. ¿Y cuál de las dos será la verdadera? ¿Cuál de las dos la bastarda? ¿Nell ó Dolly? ¿Dolly ó Nell? ¡Cruel incertidumbre, desesperante enigma!»

En el segundo acto se encuentran frente á frente el conde de Albrit y la condesa de Laín. El encuentro es terrible, profundamente emocional y hermoso. Ha llegado la hora de saber la verdad, de descubrir el enigma, de descifrar el misterio. Acosada, acorralada por el conde que evoca la memoria del muerto, que recuerda una carta en que su hijo hablaba del fruto bastardo, la condesa no niega la falta, casi la confiesa, está á punto de declarar la verdad. Pero luego se revuelve y desafía al león de Albrit, le echa en cara su pobreza. El enigma queda en pie. ¿El conde, ignorará de por vida cuál de las dos niñas es nieta suya?

En el tercer acto hay una escena bellísima que también está en la novela. El conde de Albrit se halla entre Nell y Dolly y las observa, las interroga, las escudriña el alma, para descubrir cuál de las dos

es más noble y más elevada en sus sentimientos, cuál de las dos lleva su sangre, es de su estirpe. ¡Vana indagación! Dolly, tiene marcadas inclinaciones á la pintura, Dolly es traviesa y viva, Dolly se enfada, Dolly revela su afición á menesteres ordinarios y todo eso prueba su bastardía. Pero al propio tiempo Nell es algo embustera, disimulada, y sobre todo más torpe y de menos talento que su hermana, todo lo que constituye signos de inferioridad contrarios á la nobleza de la raza de Albrit. ¡Gran Dios! ¿Quién será la legítima y cuál la adulterina? Y en tanto que se desarrolla la escena truena la tempestad afuera, reflejo de la tempestad que dentro de sí lleva *El Abuelo*...

En el cuarto acto, y para salir de sus dudas, el león de Albrit llama al maestro de las niñas, D. Pío Coronado. Puesto que las educa é instruye desde su primera infancia, él las habrá estudiado, él podrá descubrir la verdad verdadera. Coronado es un bendito de Dios, un mártir y un filósofo. El modo como refiere al conde sus cuitas, es la página más hermosa y sentida de la literatura contemporánea. Recuerda al bufón del drama de Shakespeare, *El Rey Lear*, al que se parece *El Abuelo*, de donde está tomado *El Abuelo*.

La mujer de Coronado lo engañaba, la mujer de Coronado se la pegaba con el primer advenedizo y con todo el mundo. Pero D. Pío es un filósofo. «Mis hijos me nacían en casa, aunque venían de fuera de casa. ¿Qué iba yo á hacer? ¿Los iba á echar á la calle, ellos que no tenían culpa de nada?» Y la re-

signación cristiana del buen maestro, sus infortunios conyugales, su superior filosofía, son capaces de arrancar lágrimas á una piedra. No; no es un ser ridículo, es un santo y la santidad no inspira risa.

El buen Coronado tiene preferencias por Dolly; si tuviera que escoger, elegiría á Dolly. Sólo que con sus juicios, con sus afirmaciones, con su pintura de los caracteres, embarulla más y más la mente alborotada del conde de Albrit. Y cuando su confusión aumenta surge una escena dramática. Venancio y Gregoria, dueños actuales de la Pardina, aparecen acompañados del cura y del alcalde de Jerusa y del excriado Senén. Todos los cinco le notifican al conde que allí no puede vivir más tiempo, que le buscarán otro asilo. Y entonces Dolly protesta, se subleva, regaña á Venancio y Gregoria, apostrofa al cura y al alcalde, defiende á su abuelo, jura que no saldrá de la Pardina.

—«¡Sí, ésta, ésta es mi hija verdadera!»— clama el león de Albrit al notar aquella explosión de cariño y fiereza.

Y llegamos al final, al desenlace, al quinto acto. No hay en el drama ni alcaldesa, ni marquesa, ni Consuelo, ni Prior de los Jerónimos. No hay, por consiguiente, las escenas que de su intervención se derivan y el final tiene que ser, como es, distinto. Se suprime el sermón del fraile, se suprime el arrebato de Albrit contra el padre Maroto, se suprime el intento de suicidio del conde y de D. Pío Coronado, se suprime aquello con que termina la novela: «¿El mal... es el bien?» Y en vez de todo eso hay otras

cosas mucho más humanas, bellas, intensamente bellas y humanas.

La decoración cambia. Ya no estamos en la casa de la Pardina, sino á la puerta de la Iglesia, en la plaza de Jerusa, en cuyo centro se levanta una cruz. Y el alcalde y Senén nos cuentan lo sucedido. El conde de Albrit es el león con calentura, el león á quien le han arrebatado sus cachorros. A Dolly se la llevaron á la fuerza, con el auxilio de la guardia civil, á la casa del alcalde. En tanto, la condesa de Laín y Nell rezan en la Iglesia, en fiesta solemne de despedida. Las dos se van á la corte. Y el órgano suena armoniosamente, como música de la mentira y de la infamia que allá dentro, en el seno de la Iglesia se consuma. ¿Qué mayor infamia que arrebatarle al conde sus nietas? ¿Qué mayor mentira que sumirle en la ignorancia de cuál es la legítima y cuál es la bastarda?

Aparece el conde de Albrit. El ex-criado Senén, como venganza de la condesa, va á revelarle la verdad al conde, á entregarle las pruebas de la verdad contenida en un paquete de cartas del pintor. Ya se rompió el velo del enigma. Nell es la nieta legítima, Dolly la bastarda. Pero ¡oh, ironía de las cosas! Nell no quiere apenas al Abuelo, pese á su sangre y legitimidad. Tranquilamente lo abandona, para seguir á su madre, lejos, muy lejos de allí. ¿Lo querrá Dolly, la bastarda? ¿Será la mejor no obstante su bastardía?

El conde que no había querido creer á Senén, obtiene la plena confirmación de la verdad por el confesor de la condesa. Sí, Dolly es el fruto de la livian-

dad de su madre, la hija del adulterio con el pintor. ¡Terrible y espantosa verdad! Sentados al pie de la cruz el conde de Albrit y D. Pío Coronado, le pregunta el primero al segundo si sabe lo que es el honor.

¡Qué hermosura de escena! D. Pío Coronado no sabe lo que es el honor, no ha encontrado nunca el honor en la tierra. Debe ser, exclama, cosa de condecoraciones, de cruces; se habla también de «honores fúnebres», del «honor nacional», del «campo del honor...» Y comenta el conde que si el honor se convirtiera en cosa material serviría para abonar los campos... La valentía de esos conceptos, sacude al público, porque es como un trallazo en el rostro de esta sociedad mentirosa y fementida. ¡Bravo, Galdós! ¡Bien por don Benito!

En ese diálogo filosófico están cuando se oyen gritos lejanos, voz de niña que llama desesperada, presa de angustia... ¡Abueloooo!... ¡Abueloooo!... la voz se acerca cada vez más, cada vez más... Al fin aparece Dolly, que arrojándose en brazos del conde de Albrit jura no separarse jamás de su lado, acompañarle y sostenerle hasta su muerte... La nobleza y grandeza de los sentimientos se han refugiado y encarnado en la bastardía de la sangre. ¿Misterios de la humana Naturaleza? No; misterios no, sino cosas lógicas y debidas. Dolly fué engendrada por la ley del cariño y no por la convención legal del matrimonio, y por eso resultó buena, porque el querer verdadero todo lo purifica y santifica y sublima y engrandece.

Galdós lo dice mejor, Galdós lo dice en la frase

final del drama que llegó á lo más íntimo del alma del público. El león de Albrit se abraza á su nieta, se lleva para siempre á su nieta y resumiendo la obra, la sana filosofía de la obra grita:

—«¡Amor!... ¡La verdad eterna!...»

IV

Al salir del teatro Español, yo recordaba á Shakespeare, en cuyo *Rey Lear* se ha inspirado Galdós para escribir *El Abuelo.*

¡Shakespeare! Shakespeare, conciencia viva de la humanidad, concentraba en sí mismo todas las impresiones que sufría, sus virtudes, sus crímenes, sus ridiculeces, sus vicios, sus odios y sus simpatías, sus recuerdos y sus presentimientos, sus desalientos y sus esperanzas, las miserias de una imaginación inquieta y vacilante, los arranques de las pasiones humanas en todos los grados y en todas las épocas, desde la ingenua infancia, hasta la vejez doblegada por el peso de los años. De esta manera ofreció el hombre tal como lo veía, pero mientras que Dante le describió oculto en las profundidades misteriosas de lo infinito, Shakespeare le presenta á las miradas de las gentes en circunstancias sensibles, combinando, mezclando cada cosa como en la vida real, la magnanimidad á las debilidades, lo serio á la ironía; y observando con una inteligencia tranquila sin identificarse á lo que veía, conservaba la mezcla de bueno y malo, de grandeza y bajeza, de luz y tinieblas, que constituye el hombre.

El Rey Lear es la obra más original de Shakespeare y la que menos se parece á la tragedia clásica. Es una concepción admirable aquel rey privado no solo de la grandeza exterior, sino también de los dones de la naturaleza; que pobre y enajenado, es escarnecido por sus hijas, á quienes todo lo ha abandonado. En un principio se muestra abyecto, débil, egoísta, después la opresión contra naturaleza que sufre, le anima, hasta excitar vivamente la compasión; delira, no con absurdos arranques, sino por grados; su poder intelectual saca energía de los injustos sufrimientos; aunque caído en la infancia, es irascible, ¡y qué lástima, qué dolor, no inspira aquel ser desgraciado, á quien no queda otra facultad que la de amar y sufrir!

El Rey Lear y *El Abuelo* no se parecen en cuanto á argumento, sino en el concepto total de la obra, en el espíritu que vivifica los dos dramas. Se parecen en una cosa que hace la alabanza de Galdós, que justifica su triunfo, en la semejanza de «Dolly» y «Cordelia». Cordelia es uno de los más bellos, puros, angelicales caracteres que hayan sido creados por mano de artista. Y Dolly es Cordelia, Dolly iguala en belleza moral á Cordelia, Dolly consuela de las injusticias de esta tierra como la inmortal Cordelia.

Galdós ha llegado en *El Abuelo* á reencarnar Cordelia. ¡Qué mayor alabanza cabe tributarle! Por su gran drama, nuestro Galdós merece figurar al lado de Shakespeare, junto á la imperecedera gloria de Shakespeare en la región serena de los iguales...

8 de Marzo de 1904.

EL TEATRO ALICIA

(Artículo en colaboración).

EXPLICACIONES PREVIAS AL LECTOR

ANTES de entrar en materia convendrá, lector amado, que sepas que por hoy, y muy á mi pesar, te ofrezco la mitad de lo que me proponía hacer, y en mi pensamiento estaba. Era mi plan, que la brillante inauguración del *Teatro Alicia* en casa de los señores de Longoria, suceso culminante de esta temporada en la alta sociedad de Madrid, se conociera en Cuba por la pluma expertísima de tres ingenios, que son lo mejor de lo mejor en la literatura, en la prensa y en la crítica de España. A esos tres ingenios que se llaman Blasco Ibáñez, Francos Rodríguez y Saint-Aubin, se añadiría el semi-ingenio mío, que no haría más sino presentarlos al lector, si de presentación necesitaban que lo niego—pues están harto *repandus* en el mundo de las letras y del periodismo—y luego retirarme yo por el foro, cosa que estaba en carácter por tratarse de un teatro.

No lo he podido conseguir, no he logrado sacar adelante mi proyecto. Ni Blasco Ibáñez, ni Saint-

Aubin me han escrito los artículos prometidos, y sólo mi director en el *Heraldo de Madrid,* Francos Rodríguez (gran escritor y gran orador), cumpliendo su palabra me entregó hace dos días el trabajo con que honro esta carta. Pensaba yo realizar un doble «á la limón» —como se diría en lenguaje taurófilo — con las cuartillas de Blasco Ibáñez, Francos Rodríguez, Saint-Aubin y mías, y he ahí que por causas ajenas á la voluntad de todos, os presento únicamente un «á la limón» sencillo, el que hacemos escribiendo juntos Francos Rodríguez y yo. A Blasco y á Saint-Aubin no se les pudo haber en el ruedo literario cuando más falta hacían. Que el público de la Habana no se lo tenga en cuenta y que á mí me autorice *El Mundo* para volverlos á contratar.

No ha sido de ellos la culpa, sino de la pícara política. Cuando Blasco Ibáñez se disponía á escribir su artículo, cediendo á mis instancias, surgieron los ruidosos incidentes del Congreso, las manifestaciones en la calle de que hablé en una crónica anterior y el epílogo ó desenlace de tan gran agitación, que fué un duelo á pistola en condiciones graves, entre el diputado republicano y un teniente del cuerpo de Seguridad. ¿Duelo he dicho? Pues ahí está Saint-Aubin de juez de campo único, insustituíble, salvador de vidas sin menoscabo del honor. Con semejantes trapisondas y quebrantos, nadie está para escribir y poco ha faltado para que mi calidad de padrino me impidiera también poner este introito al admirable artículo de Francos Rodríguez.

Hemos pasado todos, ocho días de frenesí, de de-

lirio, en tal tensión los ánimos que la mano se negaba á coger la pluma como no fuera enderezada á redactar actas, conviniendo combates tremebundos. Así se ha desorganizado mi trabajo y el de mis colaboradores, y se ha perdido en la penumbra casi el recuerdo de la agradable, de la placentera, de la hermosa velada en casa de los señores de Longoria. Se me han extraviado los apuntes, no acierto á hacer memoria de las personas distinguidas que en damas y galanes llenaban en la noche inolvidable la coquetona sala del teatro *Alicia*. Viniéronse al suelo todos mis proyectos de una crónica, que con la ayuda ajena hubiera resultado animada é interesante. Y entre tantas cosas como pensaba decir, sólo me han quedado grabadas en la mente las palabras de la insigne escritora doña Emilia Pardo Bazán, cuando en la sala *Alicia* exclamaba:

—«Es incalculable el daño que al arte causa la política. Todo lo estropea, todo lo corrompe, todo lo envenena. Y además, estorba la producción serena y fecunda del trabajo artístico, el único que vale la pena de que apasione los espíritus y ocupe á las gentes que tienen talento. Después, después, la política desata los odios, divide á los ciudadanos, introduce la guerra civil en todas partes. Hasta mí llegan á las veces las consecuencias de esos odios...»

Esto dijo la Pardo Bazán y tenía razón que le sobraba. Por de pronto la política me ha hecho el flaco servicio de privarme de la colaboración ilustre de Blasco Ibáñez, del auxilio utilísimo del *maitre* Saint-Aubin, y me ha corrompido el estilo redactando ac-

tas de duelo, recurriendo á arbitrajes, barajando Códigos de honor. Verdaderamente los hombres son todavía muy bárbaros, pues se pelean y se baten por cosas políticas, habiendo en el mundo tan bellas mujeres como las que se congregaron aquella noche en el teatro *Alicia*. Eso, la mujer, es la única cosa que merece la pena de que las gentes riñan y aun se maten. Eso es eterno, de todos los tiempos y de todos los países. Lo demás tan transitorio, deleznable y pasajero, que apenas deja huella en la tierra, ni siquiera para ayudar á la perfectibilidad humana. Si la política merece alguna vez ser amada, es porque es mujer y como á tal nos engaña, nos eleva al quinto cielo de la dicha ó nos sume en la desesperación...

Así que abriendo un paréntesis en este tráfago de la vida azarosa y casi siempre mal empleada de un periodista político, me dedicaré á vagar en sueños por el dominio de la República del arte, que se me aparece vestida de un blanco cendal, y no adornada con el manto de púrpura, color de sangre... Y como en el nuevo culto sería sin duda un desdichado oficiante, dejo la palabra á mi compañero, amigo y director Francos Rodríguez, que él os hablará de la honda emoción estética que á todos nos produjo la brillante, la artística, la memorable velada en el teatro Longoria.

«LA REPRESENTACIÓN

»Esperando á que se descorriese la cortina, caída en la embocadura del diminuto escenario, una her-

mosa espectadora y yo, comentábamos en voz baja lances y peripecias de las funciones teatrales representadas por aficionados.

Mi amable interlocutora mostrábase incrédula respecto del mérito de quienes sin ser actores interpretan obras teatrales.—¿No se ha fijado usted, me decía, cómo palidecen los dramas y las comedias cuando sus personajes encarnan en los que no son cómicos profesionales? La espectación del público arrebata por entero la naturalidad á quien no tiene costumbre de exhibirse, y muchos que en la vida real son elegantes, hablan con soltura y accionan con distinción, apenas advierten que les observan, se convierten en zafios y torpes.

—¿Pero no es el mundo en resumen una comedia?

—Sí; pero en la comedia del mundo hacemos los papeles creyendo que no hay espectadores.

Y con motivo de estos razonamientos de la gentil *dona*, intenté darle una conferencia acerca de la importancia que para el arte del teatro tienen los aficionados á representar dramas y comedias.

En los Conservatorios, no se puede enseñar lo que sólo se adquiere con la práctica. El que se sienta con vocación de cómico, láncese desde el primer momento á ser intérprete de personajes creados por las fantasías de los autores dramáticos. Cien lecciones no valen lo que una representación auténtica entre decoraciones, bajo bambalinas, á la luz de la batería del proscenio, teniendo delante al implacable monstruo que mira con fijeza mortal y que sacude su cuerpo gigantesco con los estremecimientos de la satisfac-

ción, ó se revuelve airado en son de censura, según que le plazca ó le desagrade el espectáculo.

Los cómicos buenos nacen de las compañías de aficionados, lo mismo que los grandes generales suelen nacer de las filas de reclutas en las grandes guerras.

Quienes tienen aptitudes para la escena, necesitan foguearse, batirse en las escaramuzas del teatro casero, para adquirir el aplomo y el brío indispensables en las acciones completas, efectivas del teatro de pago...

Y estando en estas disquisiciones sonaron los tres golpes clásicos en Francia, descorrióse la cortina y empezó la representación con la del delicioso sainete *Modas,* de Jacinto Benavente.

En *Modas* se manifiesta con todas sus condiciones peculiares el estilo de Benavente. Recuerdo que este notable autor, escribía allá en los primeros tiempos de su carrera literaria, unos artículos titulados: *Arañazos y bufidos*, crónicas admirables, graciosísimas, con las que honré muchas veces las columnas de *El Globo*, siendo yo director de tal periódico. Pues eso, *arañazos y bufidos* es lo que abunda en las comedias de Benavente. No producen sus frases heridas hondas, pero duele la huella que marcan las uñas finísimas del ingenio. La pluma de Benavente araña, y los arañazos hacen reir y escuecen á la vez, á un tiempo producen resquemor y cosquillas.

Modas, no es una comedia; es un sainete, un boceto en el que hay figuras trazadas con maravillosa realidad; un apunte en donde se manifiestan algunas

debilidades humanas, satirizadas con exquisito donaire. Con lo cual queda dicho que no es *Modas* obra á propósito para los aficionados, que no consiguen hacer resaltar los trazos del pincel fino, sino más á propósito para los brochazos. Y no obstante, los improvisados artistas de *Alicia,* estuvieron primorosos.

Alicia Longoria, ya estimada por sus extraordinarias cualidades de actriz dramática, probó en *Modas* sus condiciones para lo cómico. Sin hipérboles, Alicia Longoria es una cabal, completísima, extraordinaria actriz. Tiene una vocación irresistible y servida por aptitudes excepcionales. Su voz, su figura, sus ademanes encantan, seducen, subyugan. Vital Aza, antes de haber tenido yo el gusto de escuchar á la gentil y aristocrática aficionada al arte teatral, me dijo una vez: «Hemos de oir una noche á una señorita cubana, recientemente llegada á Madrid; es un asombro.» Y en efecto, con Vital Aza fuímos á la elegante morada de Longoria, los hermanos Quintero, López Silva, *Zeda* y unos cuantos periodistas. Alicia recitó aquella noche poemas franceses, italianos, españoles. Su dicción, sus admirables entonaciones nos cautivaron. La *cansera* del conmovedor poeta Vicente Medina, puesta en labios de Alicia Longoria, llega á lo hondo del corazón y estremece sus fibras. Con razón nos dijo Vital Aza: «si esta señorita en vez de pertenecer á una familia opulenta, se viera acosada por la necesidad, sería una estrella del arte escénico español.»

Pues desde aquella noche Alicia ha realizado ver-

daderos progresos y en la representación de *Modas* lo demostró.

Con ella se hicieron notar Gloria Laguna, Blanca Quiroga, Isabel Escobar la hermana del marqués de Valdeiglesias, director de *La Epoca*, Isabel Pezuela, Paquita Longoria y Elena Prado Alegre, un conjunto de beldades acostumbradas ya al aplauso que constantemente se tributa á la belleza.

Gloria Laguna, la simpática condesita de Requena, la maja del siglo XX, una manola aristocrática que recuerda por su desenvoltura y gracejo á las populares que inmortalizó don Ramón de la Cruz, reveló una nueva disposición de su carácter atractivo, que anima y alegra todas las reuniones de la buena sociedad madrileña.

Y haciendo noble competencia al sexo femenino en los conciertos artísticos, brillaron el marqués de Somosancho—de quien luego diré algo merecido—Salamanca, Quiroga Pardo Bazán, el conde de Asmir y Melchor Almagro.

Después del sainete, del toque satírico, desenfadado, burlón y regocijante, la nota lírica, elevada, conmovedora. Tras la obra de Benavente, el poema de Alfredo de Musset, *La nuit d'Octobre*, recitado por Alicia Longoria y el marqués de Somosancho.

De ella queda dicho cual es su mérito. Recitando versos franceses, su exquisita labor hace competencia á la de las más renombradas declamadoras de Francia. ¡Con qué hermosa solemnidad dió vida á la Musa inspiradora de los tiernos, delicados períodos del poeta de las *Noches!* ¡Cuánta halagadora sugestión en el

acento, cuánta conmoción en el ánimo al deslizar en el oído del vate los sublimes alientos que le lanzaron al templo de la Fama!

El marqués de Somosancho, aplaudido en *Modas*, hizo alarde de sus grandes condiciones artísticas, recitando ante el selecto público la obra en que aparece la propia figura de Musset. El marqués de Somosancho es también un aristócrata que de encontrarse en el mundo sin recursos para vivir, sería á estas fechas un actor de los de primera fila. No es solo la intuición, una grande intuición artística, la que avalora su mérito. Es que siente por la escena estudiando los caracteres que interpreta y poniendo en ello toda la energía de su espíritu, un grande, un ardoroso, un brillantísimo entusiasmo...

Concluída la representación de *La nuit d' Octobre*, se estrenó—porque en Madrid no se había representado aún—el cuadro dramático de Artin *La Griffe*. No pasará mucho tiempo sin que en los escenarios de España se interprete esa obra, amarga, ruda, de una rudeza brutal, desconsoladora. *La Griffe* es un suceso de periódico puesto en acción; el relato escénico de un crimen. Un pedazo de miseria humana expuesto al público sin ambajes ni tapujos literarios. Es breve el drama, brevísimo como toda emoción dolorosa. No se podría soportar aquello si durase mucho la infidelidad de la esposa, la parálisis del padre, condenado á ver cómo su hijo sucumbe sin poderle avisar del peligro; la ceguera con que el marido burlado va á la muerte, y por último, la expiación tremenda que la garra aplica al

doble delito de adulterio y asesinato, pasan rápidamente, fugazmente, con la intensidad de lo real, de lo vivido, dejando en el ánimo de los espectadores rastros de pena y angustia.

Alicia Longoria quiso probar que además de actriz cómica notable, declamadora eminente, era actriz dramática á la moderna, y lo consiguió en *La Griffe*. Goyeneche, Quiroga y Pardo Bazán, Somosancho y conde de Asmir renovaron sus anteriores triunfos y dieron á la tétrica producción todos los matices propios para hacerla resaltar. El público, el selecto público dió en esta parte, última de la función, mayores muestras de entusiasmo que en las anteriores, y al retirarse de la sala donde se había verificado el espectáculo para recorrer otros salones donde se servía una cena suntuosa, todo era elogios, alabanzas, plácemes á los artistas por vocación, no profesionales, que habían hecho tan extraordinarios alardes de talento.

Volví entonces á reanudar con mi bella contradictora la conferencia acerca del mérito de los aficionados en las representaciones teatrales. La encontré convencida. Por sus palabras no, me dijo, por los hechos sí. Pero ¡ay!, añadió, que los aficionados son muchos y no todos se parecen. Estos de Alicia en realidad, no pueden ser considerados como tales, son artistas verdaderos; personas de posición, que en vez de buscar en futilidades de la vida el camino del hastío, buscan en el arte la honda y halagadora emoción que sólo él es capaz de producir.

Y prescindiendo de filosofías y de alardes críticos

ella, la espectadora hermosa, inteligente, y yo el modestísimo gacetillero, alzamos las copas rebosantes de champagne en honor del arte, del divino arte, siempre grande, lo mismo cuando le consagra en sus altares el sacerdote, que cuando le rinde sacrificios el simple creyente. — *J. Francos Rodríguez.*»

UNA INCOMPARABLE ARTISTA

Francos lo ha dicho todo y á mí apenas me queda nada que decir. Quisiera hablar de los teatros que en Madrid precedieron gloriosamente al teatro Alicia; pero para eso me faltaría espacio, y aun incurriría en faltas y en olvidos imperdonables. Pienso sí, que esa manifestación de la espiritualidad, de la mentalidad de un medio social elevado y aristocrático merece la pena de ser estudiada, y es uno de los fenómenos más interesantes de la vida de una época. Pienso también que es gran lástima que no esté más desarrollado, más extendido el gusto y la afición por convertir los salones en escenas donde se rinda culto á Talía. Harto más provechoso y más útil á la cultura de una sociedad, á su elevación moral, es que la juventud se junte para representar comedias que para bailar rigodones. Mejor empleo del tiempo es interpretar á Musset que dirigir un cotillón. La grandeza, la superioridad de aquel final del siglo XVIII en Francia, que con tantos excelsos resplandores brilló, estribaba en que el mundo elegante

era un templo del arte y de la filosofía, y en que Beaumarchais hacía la revolución en las conciencias antes que los políticos en las calles ó en los campos.

Eso sin contar con la influencia meritísima, benéfica del arte en las costumbres, en la conducta, en la vida de las gentes, que de otro modo se entregarían á una frivolidad enervante. El arte presta idealidad á la existencia, es la razón de la existencia, y cuando se practica con amor, con gusto y con entusiasmo en los años floridos de la juventud, deja para siempre un perfume de poesía en todo el resto de la vida, cualesquiera que sean sus azares, sus quebrantos y sus desengaños.

Eso aparte de que no se concibe un destino mejor para la mujer de nuestros días. En tanto llega un período de mayor civilización en que los apóstoles del feminismo vean trocadas en realidades lo que hoy en nuestra sociedad latina todavía son bellas utopias, la mujer debe entregarse con alma y vida al cultivo del arte según sus aptitudes y sus vocaciones, porque eso sólo le apartará de la mogigatería, de la superstición y del fanatismo, enseñándole el camino de sus emancipaciones futuras.

Y dejando á un lado filosofías que me llevarían muy lejos y que acaso resultaran molestas para el lector, no puedo menos de hacer resaltar la circunstancia feliz de que sea por punto general, y se han dado ejemplos brillantes en nuestra historia contemporánea, la mujer cubana, la que siempre brilló, y no sólo por sus encantos, sino por su alma, por su inteligencia, en nuestra sociedad. La belleza es una

gran cosa, pero aún lo es más si está acompañada del talento, de la hermosura del espíritu. Alicia Longoria es hoy una estrella que brilla con luz propia en el cielo de Madrid. Y hay por consiguiente que enviar el parabién á Cuba, que nos ha hecho tan valiosa ofrenda.

Yo recuerdo, y no se me olvidará fácilmente, la primera vez que ví á las bellas señoritas de Longoria. Era en el teatro Lírico, una noche de gran función, en que estaba allí lo mejor de Madrid. Las tres hermanas ocupaban con su hermosa y distinguida madre un palco platea. Entré en el Lírico y desde el primer momento me llamaron la atención y las reconocí como cubanas, antes de que nadie me dijera nada, porque el tipo de aquella raza no marra. Pregunté, me informaron, y las noticias vinieron en confirmación de mis sospechas. Después las he visto en todos los teatros, en el paseo, en San Sebastián este verano último, y allí donde se congrega un público selecto. Son inconfundibles entre mil. Y aquí donde hay tantas mujeres hermosas y distinguidas *que se traen algo* por lo cual suscitan la admiración y el comentario, las Longoria, como familiarmente se las llama, se llevan incuestionablemente la palma.

Aquella primera noche del teatro Lírico que hicieron para todos los espectadores una aparición sensacional, estuve contemplando á hurtadillas largo rato á Alicia Longoria. No hay sino verla una vez á fin de persuadirse de que es un temperamento artístico. Los ojos en la escena, constantemente en la escena durante toda la representación, Alicia se trans-

figuraba por instantes, palpitaba de emoción interna, honda, bien sentida. En aquella cara y sobre todo en aquellos ojos había algo de lo que se lee y se ve en el rostro y en los ojos de la Duse. Definirlo apenas podría, observarlo y traducirlo en reflexiones interiores, eso sí. Sin querer, en los pasajes culminantes de la función, se animaba su faz de tal manera que dijérase se iluminaba por dentro con los destellos de la luz del espíritu. Y nadie que tuviera, por corto que fuese, algún don de psicología, se engañaría diciendo: «Esa muchacha es una artista, una grande y extraordinaria artista».

Yo nunca la había hablado hasta la noche pasada en casa de sus padres. Yo nunca había oído el metal de su voz y estaba distraído conversando cuando apareció en el escenario de su teatrito. Pues bien, la escuché antes de verla y reconocí su voz. Y es que existe un misterioso parentesco, una secreta afinidad entre el modo de hablar, la entonación, el timbre de todas las artistas que lo son de verdad, de raza. Cantan que no hablan y su melodía se distingue y se diferencia entre mil voces femeniles. La otra noche, ya lo dice Francos, era la real, la auténtica Musa que imaginó Musset.

A esa Musa le rindo toda clase de homenajes y en el ara de su pequeño templo artístico quemo todo género de inciensos. A la hora presente puede competir incluso con todas las actrices profesionales de Madrid; andando los años y si persiste en su vocación acaso las supere. «Kasabal», el ilustre cronista del *Heraldo*, terminaba el otro día su revista del

teatro Longoria invitando á sus actores á que den una representación en público y para algún objeto benéfico. De antemano se puede asegurar que sería un acontecimiento artístico sin igual, pocas veces visto en Madrid.

Y yo no sé por qué, no sabría como explicarlo, pero siento una especie de orgullo, de envanecimiento propio, en que sea una cubana la que provoque legítimamente admiración devota, entusiasmo sincero. Acaso sea porque al través del tiempo y la distancia no me resigno ante la idea, respetando como respeto profundamente su independencia, que aquella tierra de Cuba constituya una patria distinta de la mía, pedazo y prolongación de una España mayor...

20 de Marzo de 1904.

EL TEATRO CATALÁN

BORRÁS EN MADRID

I

La tartana entró en el pueblo y por espacio de un largo cuarto de hora fué dando tumbos por aquellas calles en cuesta. A cada instante parecía que el destartalado vehículo iba á derrumbarnos, á precipitarse por las pendientes de la villa construída como en escalones en la orilla del mar. Diríase que á sus fundadores les faltó sitio para edificar, y encerrados entre la montaña y el agua no tuvieron más remedio que ir levantando las casas una sobre otra en una especie de gradería. Por algo, aquel pueblo fué bautizado con el nombre pintoresco de *La Escala*. Jamás hubo mayor correspondencia entre el título y la cosa.

La noche, á pesar de hallarnos en plena primavera (en el mes de Abril), y al borde del cálido Mediterráneo, estaba muy fría. Al desembocar por las encrucijadas de aquel pueblecito de pescadores nos daba en la cara un viento fresco y fuerte, el conocido allí por *Tramontana,* capaz de arrancar de raíz las casas más sólidas y aún los pedruscos de la costa, de

roca maciza. El frío de la noche y el traqueteo de la tartana, veníamos de bastante lejos, nada menos que de Gerona, nos avivaba el deseo de descansar, de arrimarnos á un buen fuego mientras servían la caliente y olorosa sopa. ¿Se lograrían al cabo nuestros deseos? Lo iba dudando porque el viejo carricoche prorrumpía en lamentos de sus goznes, en desconsolados chirridos de sus ruedas. Acaso había llegado nuestro último momento, y la tartana en un supremo esfuerzo se partiría haciéndonos rodar por la empinadísima cuesta de la estrecha calle.

De pronto se detuvo la tartana en brusca sacudida, y nos dimos de cabezadas unos contra otros. Era lo único que nos faltaba para poner el postrer sello de paliza y de molimiento á nuestros huesos. Estábamos en la puerta de la casa que servía de fonda ó posada en *La Escala*. Bajamos y una moza garrida y muy hermosa cogió los equipajes. Penetramos en la pieza que hacía las veces de comedor, de recibimiento y de cocina. En torno de la mesa descubrí una porción de caras conocidas.

¡Rusiñol! ¡Utrillo! ¡Vilumara! Fué grata sorpresa. ¿Quién podía suponer encontrarse allá en un rincón de la provincia de Gerona, junto al golfo de Rosas, casi en las proximidades de la raya de Francia, tocando á las últimas estribaciones de los Pirineos, á aquellos buenos amigos, que yo creía estaban en Barcelona?

Santiago Rusiñol con su señora, Utrillo y Vilumara habían ido á *La Escala* á recoger pedruscos, vidrios, medallas, todo lo que próvidamente se encuen-

tra en las vecinas ruinas de la célebre y antiquísima ciudad de Ampurias, que fué un tiempo orgullo y gloria de la España romana.

Ellos iban á *La Escala* en busca de piedras y yo en busca de votos como candidato á la diputación á Cortes, por aquel distrito del Ampurdán. Para el caso era igual, y puede que yo saliera más chasqueado y descalabrado que mis buenos amigos. Nos pusimos á comer y después á charlar, y concertamos un trato, por el cual nos ayudábamos mutuamente en nuestras repetidas empresas. Yo escribiría acerca de sus pedruscos, vidrios y medallas, y ellos hablarían en mis *meetings* de propaganda electoral. Trato hecho.

Me acuerdo muy bien que era un día de Semana Santa, creo que Domingo de Ramos. Y Utrillo, que es hombre de fino ingenio, de gracia natural, de inagotable humor comenzó á ensayar su primer discurso:

«Ciudadanos, correligionarios: hoy hace veinte siglos que entró en Jerusalén subido en un pollino, entre palmas y flores, el diputado por la circunscripción de Judea Nuestro Señor Jesucristo, como si dijéramos el primer republicano de la tierra.

»Ciudadanos: que no se repita la historia, que no vengan el Jueves y el Viernes de una pasión afrentosa, tras la entrada en triunfo en Jerusalén. Que este sea un eterno Domingo de Ramos...»

Y nosotros, muertos de risa, aplaudíamos el *debut* del elocuente y un tanto impío discurso. Después, ya no volvimos á hablar de política. Hablamos de arte,

tema cien veces más conforme con nuestra naturaleza, espíritu y vocaciones.

Quedamos citados para asistir algunos días después en Barcelona al estreno de *L'Heroe,* el drama antimilitarista y antipatriotero de Rusiñol, el pintor poeta ó el poeta-pintor, que es una de las mayores inteligencias de Cataluña, que es honra y gloria de España. ¡El escándalo que se armó en la representación de *L'Heroe!* Los militares entraron en el teatro de Romea, queriendo romper las butacas, prender fuego al teatro. La autoridad gubernativa suspendió la función, no permitió que se volviera á hacer por motivo de orden público, y se formó una causa que creo tramitó el fuero de guerra. Me separé de mis buenos amigos para seguir mis trapisondas electorales, no más afortunadas que el estreno del *Heroe*, y ya no los volví á ver en un año. Y pensaba que les habrían fusilado ó estarían en presidio por el delito de pensar, cuando la otra noche me los tropecé en el teatro de la Comedia de Madrid en pleno triunfo, en pleno triunfo del arte catalán en otro tiempo tan abominado. Pero esto merece capítulo aparte...

II

Lleva ocho días de trabajar en el teatro de la Comedia la compañía del gran actor Enrique Borrás, y excepción hecha de *Lo pubill*, (drama de Serafí Pitarra), y *Lo nuvi*, (drama de Feliú y Codina), por ser

ambas producciones artísticas anticuadas, *surannées*, todas las noches es inmenso, es colosal, el triunfo del actor Borrás, á quien se le califica por sus admiradores de *Zacconi español*. Tiene, sin embargo, enemigos declarados, críticos severos que hablan de sus efectismos y «latiguillos» y que libran batalla muy recia con los que le proclaman el primero de los actores de España. El público se inclina á su favor, aunque sin participar de tanto entusiasmo y de tanta idolatría.

La mayor ovación ha sido hasta ahora la conseguida por Borrás en *Terra Baixa*. Acaso se deba, no tan sólo al talento notable del actor y á las situaciones de gran efectismo dramático en que abunda la obra, sino también y principalmente á que este drama por haberse representado antes en castellano por la compañía Mendoza-Guerrero en el teatro Español, lo conocen y lo entienden los espectadores. Porque es un esfuerzo tremendo, un verdadero esfuerzo de comprensión el que necesitan hacer nuestras damas y galanes de Madrid para penetrar el sentido de cosas y acciones habladas en lengua catalana tan diferente del idioma oficial. Esta es la prueba más acabada, más concluyente del mérito harto discutido de Borrás. Es tal su fuerza dramática, tan grande la emoción que produce en el auditorio haciendo tipos populares, personajes de alpargata, que aun representando, no en catalán, en japonés, se haría aplaudir por las gentes.

Al principio íbamos al teatro de la Comedia, á deleitarnos en la espléndida dramática catalana unos

cuantos *iniciados* no más, los que por ser de la antigua coronilla de Aragón entendemos y saboreamos la *llengua* de Ausias March y de los *Usatges*. Catalanes, valencianos, mallorquines y un poco los aragoneses, íbamos al coliseo de la calle del Príncipe, con el decidido propósito de aplaudir á Borrás, de imponerlo al fin y á la postre á críticos y á espectadores. Desde el primer día, en el reducido cenáculo triunfó Borrás y fué glorificado el arte catalán con los aplausos del público, con los artículos entusiastas de la prensa unánime. Pero la alta sociedad, el gran público de las noches de moda, el que no forma reputaciones pero consagra los éxitos, permanecía retraído y se iba al Circo de Parish, al teatro Moderno, á la *cuarta* de Apolo y de la Zarzuela, á todas partes, menos á la Comedia. ¡Trabajillo nos costó decidirles á ir, resignarse al aplauso casi sin entender el catalán! Fueron al cabo, fueron la noche pasada, y la victoria ha sido completa, total, nunca vista en Madrid desde hace muchos años, desde los tiempos de la gloriosa competencia entre Vico y Calvo.

El teatro estaba resplandeciente, lleno de bote en bote, sin una localidad vacía. Allí en palcos y butacas había un público selecto, el de las grandes noches, el que acude á los *turnos segundos* del Real, á los *lunes* y *miércoles* del Español, á los *jueves* del Circo, á todas las grandes solemnidades. En un palco el presidente del Consejo Sr. Maura acompañado de su hermano, de sus hijos y del ministro de la Gobernación. En otro palco el ex presidente del Congreso Sr. Marqués de la Vega de Armijo acompaña-

do de su hermosísima sobrina y del general Bargés y señora. En butacas Canalejas y Labra y varios diputados republicanos, liberales y conservadores. Esparcidos por la sala casi todos los autores dramáticos castellanos de nombradía y fama, tales como Eugenio Sellés, Dicenta, Vital Aza, Ramos Carrión, los hermanos Quintero, Francos Rodríguez, etc. Sólo se notaba la ausencia de Pérez Galdós y de Echegaray, ausencia que se explicaba sabiendo que el uno estaba escribiendo más que de prisa el tomo que va pronto á salir de *Los Episodios Nacionales* y el otro se encuentra recluído en su casa por causa de salud. Y allí se veía á nuestros grandes actores á María Tubau, á María Guerrero, á Fernando Díaz de Mendoza, á Thuillier recién llegado de América. Y luego toda la juventud intelectual de prestigio y de autoridad en el campo de las letras, sin faltar eminencias de la prensa como Mariano de Cávia. Y por fin los críticos de *El Imparcial*, del *Heraldo*, de *El Liberal*, de *La Correspondencia*, del *Diario Universal*, de *España*, de *El País*, de todos los periódicos de Madrid. Mujeres elegantísimas, hermosas, deleite del espíritu y de los ojos, entre las cuales descollaba por su belleza la hija de Santiago Rusiñol.

Comenzó la representación de *Terra Baixa* de Guimerá, y desde el primer acto aquello fué un triunfo único, memorable, pocas veces presenciado en Madrid. Maura aplaudía sin cesar porque como buen mallorquín entiende perfectamente el catalán. Canalejas y Labra aplaudían sin descanso ni interrupción. Y al final de cada acto el público se ponía

en pie y prorrumpía en delirantes ovaciones agitando pañuelos y sombreros, dando vivas y bravos á Borrás y al arte catalán. Cuando bajó el telón por última vez al concluir el drama, el entusiasmo del auditorio rayó en frenesí. Y después todas las noches al salir á la calle Borrás y Rusiñol la gente aplaude y vitorea con tal y tan estruendoso griterío que Madrid parece una ciudad oxigenada en plena revolución artística. ¿Será este éxito cosa definitiva, ó producto de las circunstancias, gloria pasajera y efímera? Por lo mismo que ha sido tan grande me parece excesivo y me da que pensar. ¿Necesitaremos todos un poco de tiempo y de calma, algo así como un juicio de revisión?

En el primer entreacto de *Terra Baixa* corrí al cuarto de Borrás á estrechar su mano á abrazarle, á gritar sin pensamiento alguno regionalista, encendido en el santo amor al arte: *¡Vixca Cataluyna!* Porque por esta vez el *¡Vixca Cataluyna!* no significa la victoria de exclusivismos particularistas, de bandos de región, sino el comulgar catalanes y castellanos en el mismo amor á la patria grande, á España, que tiene tan ilustres hijos. No es la política con sus mezquindades, con sus ruines divisiones la que nos hace abrazar, gozar con el triunfo de nuestros hermanos, es el arte, el arte con tan extraordinaria y masculina y vigorosa personalidad como el de Cataluña.

Gritando entusiasmado *¡Vixca Cataluyna!* entré en el cuarto de Borrás y allí estaban mis amigos de *La Escala*, Santiago Rusiñol, Utrillo, Vilumara, allí

estaban una pléyade de ilustres artistas en la pintura, en la escultura, en la prensa, en el teatro, en la crítica, tales como Ramón Casas—el premiado con primera medalla en la Exposición Nacional por su cuadro *¡Revolta!*—Maiffren, Jordá, Vives, Rovira, etcétera, etc.

Y cuando nos cansamos de darnos abrazos mutuos, cuando celebramos con el alma entera el triunfo del arte encarnado por Borrás, el gran actor, al que llaman, con un tanto de exageración, el Zacconi español, una voz, la del ingeniosísimo Utrillo dominó el tumulto haciendo esta observación justísima en que se mezclaba la alegría y el asombro de la victoria alcanzada:

—«*Ara, ara, no meu esperaba. ¡Aquet home*—refiriéndose á Borrás—*encara va á surtí diputat per Madrit...!*

Y un *¡Viva España!* resonó sincero y entusiástico lanzado á pleno pulmón por primera vez desinteresado y verdadero de todos aquellos bravos, inteligentes, cultísimos catalanes.

III

Borrás es joven, tiene apenas treinta y seis años y se encuentra por consiguiente en la plenitud de sus facultades. Muchos autores castellanos—aprovechando este instante de justa fama ó de loca moda—se lo robarían de buena gana á los catalanes para que fue-

ra el intérprete de sus dramas y comedias. Tal vez piensen que con él no habría temor á que fracasasen las obras, repercutiendo en el padre natural el aplauso al padre postizo. Y con esta esperanza se ha armado ya toda una cruzada para trasplantarle no ya sólo de población, de teatro, sino de lengua, de arte. Cierto que si estos éxitos de ahora se confirman, será en provecho de autores y de actor, de la dramaturgia española y de su feliz encarnación. Por muchos que sean los que hablen el catalán, son infinitamente menos que los que hablan el castellano: aquéllos se cuentan por miles; éstos por millones. Y luego incorporado Borrás á la escena nacional, trabajando en el idioma grande y no en el chico, sería artista de exportación, tendría por delante el ancho campo, el vastísimo mercado de América...

Ahí está el peligro; en la trasplantación, que probablemente le será funesta á Borrás. Se hace bien aquello en que se piensa, y Borrás piensa en catalán, teniendo que traducir al castellano cada concepto, cada frase y hasta cada sílaba. ¿Se concibe á un actor que tenga que entretenerse en esa operación mental, sujeto á esa tortura, respondiendo así á las inspiraciones del momento, á la rápida visión de los efectos emocionales? «Esperáos—os dirá en el pasaje más culminante—ahora voy á traducir». Será una insensatez *traducirlo* á él, obligarle á que pierda lo que positivamente vale por lo que se confía que valdrá. Borrás, de frac ó de levita en el teatro moderno castellano; Borrás, de trusa y sombrero con plumas en el teatro clásico, estará como disfra-

zado, perdida su condición nativa y honrosísima de hombre de blusa ó de alpargata, de obrero del campo ó de obrero de la fábrica. Y después no parece sino que el catalán sea el chino y que no puedan comprenderlo y aplaudirlo en América. Pues qué, ¿no aplauden y comprenden á las compañías italianas, francesas, portuguesas? En cuanto descubrimos algo, en el orden de la actividad que sea, nos ponemos á trabajar para perderlo. Y lo más extraño del caso es que son los catalanes, los que á toda hora se proclaman superhombres, los que muestran mayor afán en empujar á Borrás por ese camino de perdición. ¡Estábamos ante un *Resurrexit* del arte y de la escena españoles, merced á la reivindicación del arte y de la escena catalanes, y todos se empeñan en cantar el *De Profundis!* Me alegraré equivocarme; el tiempo pronunciará la ardua sentencia...

26 de Junio de 1904.

ELS VELLS

Drama de Ignacio Iglesias.

I

El teatro catalán, pese á la prevención que existe en Madrid contra todo lo que no es arte castellano y hablado en castellano, ha tenido un gran éxito en esta capital de España. Y el hecho es tanto más de celebrar cuanto que ha comenzado á gustar el teatro catalán en lo que tiene de más ideal, de más semejante á las creaciones de Ibsen ó de Tolstoï, de Maeterlinck ó de Hauptmann, de Sudermann ó de Bracco, de Mirbeau ó de Hervieu, para no citar si no á los grandes primates de la revolución artística contemporánea que preparan la revolución del porvenir.

Cierto que todavía el gusto del público se está depurando y no llegó á un grado de perfección. Cierto que agradan más los romanticismos de *Terra Baixa* que las hondas filosofías de *Mare eterna* y de *Cor del poble,* pero algo es algo, y ya se van ganando tierras al mar de la insulsez, á nuestro disparatado y fantástico «género grande» y á nuestro prostituído, chavacano y cancanesco «género chico». No

se educa el paladar de las gentes ni en un día ni en dos, y cuando se está acostumbrado al puchero nacional con sus clásicos y deprimentes garbanzos, es imposible que de pronto gusten de las sanas, suculentas y nutritivas viandas que tienen la carne, el *roast-beef*, por su alimento principal. Dadle ostras á un paleto y os las tirará á la cara diciendo que él no prueba porquerías. El que está hecho al vinazo, al tintorro de las tabernas, no concibe que nadie goce bebiendo champagne.

El gusto de nuestro público, del público más selecto, está estragado, pervertido por el arte á lo Echegaray y todo lo que no sean bellas paradojas, cascadas de tropos y figuras retóricas; todo lo que no sean conflictos entre el deber y el honor, entendiendo por este último el falsísimo honor caballeresco y quijotesco; todo lo que no sean adulterios, engaños del marido á la mujer y de la mujer al marido, que es el eterno drama echegarayesco; todo lo que no sean personajes de cartón piedra, modelados por la fantasía del autor que tiene el derecho al disparate; todo lo que no sean tempestades en un vaso de agua que se inventan por el dramaturgo y no resisten al menor análisis del sentido común, le han de parecer forzosamente, cosas extrañas que pugnan con el ideal atávico que le han forjado á su pesar y sin su consentimiento, pero del que es esclavo.

La otra noche se me reveló de pronto la diferencia substancial que existe entre el arte castellano vaciado por regla general en los antiguos moldes y el arte catalán que se inspira casi en su mayoría en los

novísimos ideales. Tenía Borrás en su poder un ejemplar de *Juan José* el *chef d'œuvre* del gran Dicenta. Lo tenía Borrás con el objeto de darle un repaso, pues ha de representar el tercer acto de *Juan José* en la noche de su beneficio, despedida de la compañía en esta temporada, que á mí me ha resultado cortísima. Pedí el ejemplar de *Juan José*, lo abrí al azar y comencé una obra de comparación con *Els Vells*, cuyo libro también lo tenía á mano.

Vedlo y compafad. En *Juan José*—que ya digo, es el *capo laboro* del teatro de Dicenta y aun del teatro castellano de nuestros días—todo son discursos. En cambio en *Els Vells*, aun en la escena que representa un mitin de viejos, no hay discursos y se habla con la naturalidad y la sencillez que se habla en la vida, en un diálogo corto y rápido, puesto que las gentes para entenderse jamás discursean y tienden más bien á quitarse los unos á los otros las palabras de la boca.

Todo son discursos en *Juan José*, y acaso es ese el principal motivo del soberano éxito del drama de Dicenta, porque el público estropeado, pervertido por Echegaray, por el funesto aunque excelso Echegaray, quiere que se le sermonee y que se le predique y que las tablas de la escena sean un púlpito en contra de todo lo que sucede en la realidad viva donde al predicador se le impondría silencio por aburrido y latoso. Si le quitáis á *Juan José* los discursos soberbios, admirables, elocuentes, pero al fin irreales, absurdos, imposibles, ¿qué queda que merezca la pena de aplaudirse y de entusiasmar?

A mí no me cabe en la cabeza y lo dije hace años, la misma noche que se estrenó *Juan José*, lo que pasa en el rutilante y prodigioso drama de Dicenta que gusta y gustará por mucho tiempo. Recordarlo: *Juan José* es un obrero que no sabe leer ni escribir, lo cual supone en este siglo de enseñanza gratuíta y obligatoria, un grado de mentalidad de los más inferiores, de los más bajos en la escala social. Y sin embargo, ¡oh ironía de las cosas! sucede que *Juan José*, cerebro rústico, tosco, casi tocante en la animalidad, que no sabe leer ni escribir, discurre y habla con el verbo elocuente de un Castelar, con la filosofía de un Salmerón ó de un Giner, con la ciencia de un Cajal y casi con la erudición de un Menéndez Pelayo. Y pregunto yo: ¿dónde aprendió *Juan José* todas aquellas hermosas cosas? Y si tuvo tiempo y ocasión de aprenderlas, ¿cómo es que le faltó para enseñarse á leer y escribir? Porque, francamente, saber leer y escribir es bastante más fácil y está más al alcance de un mísero obrero que el hablar con el verbo de Castelar, la filosofía de Salmerón, la ciencia de Cajal. ¿Cómo no ha de ser falso un personaje que así procede y de tan elocuente modo charla por los codos?

Y es que Dicenta, como Echegaray, se sustituye al personaje, se mete dentro de su *marionette* de personaje y discurre, habla, acciona por él. Eso es contrario á la verdad, y todo lo que es contrario á la verdad resulta enemigo del arte. Podrá conmover al auditorio, lograr que el auditorio se entusiasme y delire; pero todo el entusiasmo quedará á flor

de piel, dejando intacto el cerebro y aún el corazón, que es lo que importa interesar.

De ahí mi asombro y mi gozo. El teatro catalán de Iglesias, de Rusiñol, de Gual, de Crehuet, ha gustado más de lo que se podía esperar, porque el teatro catalán, sobre todo el de la gente joven, se aparta sustancialmente de la idea y del gusto de los espectadores acostumbrados á Echegaray, entusiastas de Dicenta.

Y escrito este preámbulo voy á intentar que el lector se interese, reflexione y sienta, conociendo el argumento, el problema planteado en *Els Vells*. Cuenta que *Els Vells* es el mejor drama de Iglesias, el mejor de los artistas dramáticos catalanes. *Els Vells* ha gustado en Madrid, lo cual representa un inmenso progreso del público. Verdad es que ha tenido en Borrás un intérprete prodigioso, colosal, único.

II

Els Vells es un drama sencillísimo, sin las complicaciones y los ripios y cascotes y escombros del teatro romántico en sus antiguas y en sus nuevas formas.

Joan y Ursula son dos viejos que viven tranquilos en compañía de Engracieta, su hija, constituyendo una honrada familia de trabajadores. Joan va diariamente á su telar de tejedor, no obstante los setenta años de edad que lleva encima de sus costillas. Con

el jornal del padre y de la hija—también Engracieta va á la fábrica—tienen bastante los tres míseros obreros. Y así se desliza la vida sin grandes penas ni quebrantos con la sola esperanza de que Engracieta (veintitrés años) se casará pronto con Agustí (veinticinco años). Agustí pertenece á la nueva generación de asalariados que piden un poco más de justicia y de igualdad social, figurando en esa juventud revolucionaria tan reflexiva, tan consciente de sus derechos, que traerá necesariamente la renovación del mundo del trabajo.

Todos los tres actos pasan en casa de Joan, casa modestísima de obreros catalanes en que hay mucha pobreza, pero también mucho orden y aseo. En la primera escena aparecen Susagna y Ursula, vecinas que viven en la mayor intimidad de afectos, de necesidades y de penas, porque sus dos respectivos maridos trabajan en la misma fábrica. Susagna, esposa de Valeri, se queja á Ursula, esposa de Joan, de la soledad en que viven Valeri y ella, sin lujos, sin un arrimo para la vejez, expuestos á quedarse en la calle el mejor día, aquel en que á su hombre le despidan del telar por anciano, inválido ó inútil. Ursula, en cambio, se queja de que su hija Engracieta sólo piensa en el novio, y así como antes le ayudaba en las faenas de la casa, ahora le falta el tiempo para arreglarse la ropa de la boda. Además Ursula tiene una espina clavada en el corazón, y es la conducta del padre de Agustí, del famoso gandul, maltrabaja y jugador Xalet, que se pasa día y noche en la taberna viéndolas venir. Con semejante suegro, En-

gracieta, ni podrá ahorrar, ni menos socorrer á sus padres cuando se case.

Calentándose están junto al brasero Ursula y Susagna cuando llaman á la puerta. Es Xalet, que viene, como de ordinario, á fumarse un cigarrillo y á echar una firmita al brasero, entreteniendo sus ocios en casa de los padres de la novia de su hijo mientras llega la hora de ir á la taberna. Se entabla la correspondiente disputa, la diaria disputa entre Xalet, el obrero maltrabaja, gandul y jugador, y Ursula, la buena ama de casa, que odia instintivamente á su futuro consuegro. No hay medio de que se entiendan. ¡Son dos naturalezas tan distintas, hechas de tan diferente barro! Ursula es la mujer trabajadora, arriscada, que vieja y todo es capaz de gobernar un reino, cuanto más su domicilio, y Xalet es el hombre bien conservado, que á pesar de sus sesenta años y por su constante ociosidad quiere ver lo que dura un hombre sin trabajar. Cierto que Xalet alega en defensa de su gandulería que está enfermo, que le ahoga el asma. Nadie le cree. Para Ursula no hay más asma que el egoísmo de Xalet, capaz de oponerse al casorio de su hijo á fin de no verse privado del regalo de vivir sin trabajar.

En lo más recio de la querella de compadres y comadres están Susagna, Ursula y Xalet, cuando se presentan Joan y Valeri, que regresan de la fábrica. Es sábado, día de cobranza del salario de la semana, y, sin embargo, los dos viejos, Joan y Valeri, llegan á su casa tristes, malhumorados, con cara de suprema aflicción, con la muerte en el alma. Al verlos, y tras

un breve diálogo lleno de punzantes ironías á la pereza sempiterna de Xalet, éste y las dos mujeres se marchan, quedándose solos en la escena Joan y Valeri. ¡Pobrecitos! ¡Infelices inválidos del trabajo! El día tan temido llegó. Como es sábado, les han pagado la semana y después, sin piedad, sin conmiseración alguna, los han despedido por inútiles; porque su vejez ya no sirve en el telar. ¡Horrible contraste! Xalet, que jamás trabajó, vive contento y feliz con el auxilio de su hijo, mientras que Joan y Valeri, que se dejaron en la fábrica sus huesos, se morirán de hambre; irán á parar á un asilo. Esta es la justicia que manda hacer la sociedad actual, sin entrañas y sin ley, la feroz y dura sociedad capitalista. A los obreros viejos los planta en la calle, en el arroyo. El patrono no tiene ningún deber que cumplir con ellos. ¿Acaso no les pagó puntualmente el jornal en tanto los pudo explotar? ¿De dónde nace el derecho á la vida del obrero que ya no puede rendir su tributo de esclavo? El caballo viejo y ciego va á la plaza de toros. El trabajador ciego y viejo va al asilo ó al hospital. ¿Verdad que es muy «cristiano» el hospital?

Todo esto lo digo yo, Joan y Valeri no lo dicen, porque apenas si saben quejarse y protestar. Pertenecen á la generación antigua, á la vieja escuela de los trabajadores resignados, especie de bestias de carga, que sufren los palos mientras arrean y trabajan, y cuando ya no pueden más se echan en el surco para morir. El miedo, el susto y la tristeza que sienten nace de lo que dirán sus mujeres respectivas cuando sepan que los han despedido. Quizás pensa-

rán que riñeron con el amo ó que hicieron mala faena ó que se emborracharon... ¿Cómo lo explicarán?

La escena en que Joan le cuenta á su esposa Ursula que lo han despachado de la fábrica, que está en la calle, en el arroyo es hermosísima. El autor de *Els Vells*, el gran Ignacio Iglesias, ha sabido componer un cuadro *shakespeariano*. Y el actor Borrás al interpretarla, alcanza las mayores cimas del arte dramático. Está sencillamente sublime y admirable.

—Toma—le dice Joan á Ursula—toma el jornal de la semana, ¡el último!

—¡Cómo el último!

—Sí, ¡el último! (sollozando).

—Pero qué, ¿te han despachado?

—¡Sí!, ¡sí!

—¿Por qué? ¿Qué has hecho, infelices de nosotros? ¿Te has barajado con el amo ó el capataz?

—¡No! ¡No!

—¿Habrás tenido una hora mala en el trabajo? ¿Acaso no hay ya faena?

—¡Tampoco! ¡Tampoco!

—Y entonces ¿qué? ¡Dímelo, dímelo por piedad! Contesta, ¿por qué te han despedido?

—¿Pero qué, no lo ves? ¿Pero que no ves por qué me despidieron? ¡Mira!

Y Joan se quita la gorra, la tira con rabia, se mesa los cabellos, aquellos cabellos blancos, causa de su desdicha. Llora y se desespera. El gesto es sobrio, de una sobriedad trágica, inexplicable en palabras. Al tocarse los cabellos blancos expresa un mundo de reflexiones amargas. ¡La vejez, la vejez inválida é in-

útil tiene la culpa de todo! La pobre bestia de carga ya no puede más. Se echa al surco para morir. Y el amo que estrujó su vida y su juventud, su salud y sus energías, lo arroja al arroyo, como al caballo ciego y viejo se le vende para la plaza de toros. Puesto que ya no es materia explotable, que vaya al hospital ó al asilo. Se acabaron los deberes del patrono capitalista. La gran ley por la lucha de la vida no tiene entrañas. Si los amos se apiadaran de los viejos se arruinarían. ¡Qué más pueden hacer sino pagarles á los inválidos la «última semana!»

III

El acto primero concluye así, en el gran dolor humano de una terrible iniquidad. Y luego el dolor sigue en aumento porque nunca una desgracia viene sola, ni se acaba el padecer en la casa del pobre.

Agustí, *Agustinet*, como le llaman todos familiarmente, en vista de que el padre de Engracieta se ha quedado sin trabajo, aplaza el casamiento. Si se casa en seguida tendrá que mantener cinco bocas en vez de las dos que mantiene ahora. Es un muchacho práctico, de los de su tiempo, que no se paga de lirismos y de romanticismos y sin renunciar al amor, no concibe el amor en la miseria y el hambre. Al presente son él y su padre, en lo futuro si contrae matrimonio serán: Engracieta y él, Xalet su padre, y su suegro y su suegra, Joan y Ursula. El jornal no da para tanto. Labrará su infelicidad y la de los suyos, *ergo* debe abstenerse en algún tiempo de boda.

Todo eso se lo dice en la forma menos dura y molesta á su novia. A otra puerta con el cuento. Engracieta no quiere mirar cara á cara la realidad, está por las fantasías y las imaginaciones propias de los enamorados, por aquello tan clásico de «contigo pan y cebolla», y atribuye á egoísmo pérfido y cruel lo que es fruto de la reflexión, del discurso de una acertada previsión. Agustinet ya no se quiere casar en seguida, luego Agustinet no la quiere, se habrá enamorado de otra. Rompe en llanto desgarrador, se desespera, pone por testigo y juez á su madre, de la conducta del infiel, del traidor, del descastado, del impío Agustinet. Madre é hija, Ursula y Engracieta convienen en que la culpa de todo es del egoistón de Xalet, el mal trabaja, gandul y jugador, padre de Agústinet.

Dicho y hecho: madre é hija, locas, desesperadas, y al par dignas, ponen de patitas en la calle al novio y al padre del novio causante de todo. En vano razona y suplica que le oigan y razonen con él, el desventurado Agustí. Por el tiempo las cosas se arreglarán, y él ganará más jornal y se podrán casar y mantener cinco bocas. Engracieta le arguye que si son cinco á gastar, serán dos á trabajar y á ganar. «No—dice Agustinet—cuando seas mi mujer, tú no irás á la fábrica, porque la esposa debe estar en casa y no en contacto con el taller ó la fábrica, lugares de perdición, ó cuando menos de tentación.»

Pese á todos los razonamientos prudentes de Agustinet, la ruptura estalla, y cada familia se separa y la boda se deshace. Los dos viejos, Joan y Ur-

sula quedan solos con su hija, muerta la única esperanza de salvación que se cifraba en la boda de su hija. No hay palabras con qué pintar su desconsuelo, aquello no es un hogar, aquello es un cementerio de ilusiones.

Una vez más se prueba el talento, las dotes de observador, la intención sana de filósofo del gran dramaturgo Ignacio Iglesias. Otro que no fuera él resolvería el problema á la usanza romántica y lírica atropellando por todo. Agustinet como los personajes de Echegaray, si es que Echegaray fuese capaz de *crear* un Agustinet, en grandes párrafos declamatorios y grandilocuentes ó en grandes tiradas de versos, hubiera exclamado que Dios protegía á los pobres entrando en el matrimonio con los ojos vendados, á salga lo que saliere, á morirse al día siguiente de hambre aunque muy enamorados. El rasgo heroico y suicida promovería el aplauso del público, pero también la risa ó el espanto de todos los espíritus bien equilibrados. El teatro no se ha hecho para eso, para arrojarse por los despeñaderos de las frases retóricas sino para educar la voluntad y la inteligencia, señalando los escollos de la navegación por la vida.

Además la cuestión social es lo que es, la más magna y honda y gravísima de todas las cuestiones, porque no solo ofende el derecho y menoscaba la justicia y produce el dolor sino que desgarra la dicha de los seres humanos con la conducta impía de los patronos.

Ved lo que pasa en el tercer acto que es tal vez el

más hermoso de la obra. Joan despedido de la fábrica, Joan á quien se le ha frustrado el matrimonio de su hija, no quiere rendirse é intenta un supremo esfuerzo de rebelión contra su infausta suerte. Sí, eso es: llamará á sus compañeros, á los viejos despedidos como él de su fábrica y de otras fábricas, y todos juntos *(tots plegats)* en una acción común irán á ver á los amos, á pedirles que vuelvan sobre su acuerdo. Si tal recurso fracasa, todavía les queda un medio supremo, el de interesar á los obreros jóvenes, el de lograr que éstos promuevan una huelga. Los patronos no ceden ante el derecho, pero sí ante la violencia. Veremos si se muestran tan fieros y despiadados cuando estalle esta huelga de «solidaridad» con los viejos.

Y convoca á un mitin en su casa, Presididos por Joan que tiene 70 años se reunen: Valeri (65 años), Olaguer (80), Geroni (65), Pere (70), Menut (80), Borra (75), Tit (70), Calderí (75), Rovellat (70), y Vador (70). Contad los años que suman todos aquellos infelicísimos viejos á los que ni siquiera la caridad ampara porque ya no están para implorarla.

El mitin de los viejos es una hermosura como escena artística sentida y dramática. Sólo se puede comparar á aquel otro mitin de *El Enemigo del pueblo*, el célebre drama de Ibsen que tan honda emoción causa en todos los auditorios por egoístas y fríos que sean.

Van entrando *Els Vells* convocados por Joan para celebrar un mitin de protesta, de solidaridad. Da lástima verlos. El uno arrastra las piernas, el otro no puede con sus brazos, el de acá tose de tal manera

que parece va á arrojar el alma por la boca, el de la derecha está reumático, el de la izquierda gotoso, el del centro en tal anemia y depauperación de la sangre que da la sensación de un muerto que habla, y todos son honrados y heroicos inválidos del trabajo cien veces más dignos de compasión que los héroes de las guerras á los que el Estado, la patria paga una pensión. ¿Qué podrán todos aquellos carcamales, todos aquellos espectros contra el acuerdo de los patronos que los dejó en el arroyo desnudos y sin pan? Los pobres caballos de la plaza de toros tampoco se defienden, esperan resignados, tristes, abatidos, su postrera hora, la piadosa puntilla que acabe con sus sufrimientes innenarrables.

Pero además, el temperamento de protesta, la energía de protesta no se improvisa y mucho menos se crea á la vejez. Para eso hace falta haber nacido en esta época de lucha y revolución en que se niega el derecho del amo y se niega la justicia del salariado y se dice, incluso por príncipes de la Iglesia, como el cardenal Manning, que la propiedad es un despojo, un robo. Esos viejos de 70 y de 80 años vivieron toda su vida doblegados, de rodillas ante el capital, viendo en el capital una Providencia que se dignaba arrojarles unas migajas de pan como á los perros. ¡Y se van á levantar ahora, van á pedir ahora de pie lo que siempre recibieron prosternados! ¡Ahora que sus puños no pueden pegar, que sus manos se tienden, no en actitud de amenaza sino de recoger una limosna!

Joan preside el mitin y hace de secretario Agustinet. Han entrado todos, sólo falta el Rovellat, cuyo

nombre es simbólico porque es el más pobre, el más desamparado de todos. Ante una mesa se sientan presidente y secretario del mitin de viejos. En sillas alrededor los *companys de feyna*, los que están al borde de la sepultura. ¡Qué caras y qué cuerpos! El Rovellat no habla, no pronuncia discursos, no propone nada, ni tiene fe en nada y sólo exclama de vez en cuando con la insistencia del que se halla dominado por una idea fija:

—«El carril!»... «El carril!»...

Es decir que el remedio á tantos males es echarse en medio de la vía cuando pase un tren, acabando así de una vez con tantas penas y tantos desastres. El suicidio: ¡he ahí la solución!

El infeliz Joan se estrellará en su noble propósito contra la ignorancia de los unos, la falta de energía de los otros, el egoísmo y el miedo general.

—«El carril!» «El carril!»..., exclama el Rovellat.

—«Es picar en ferro fred»... exclama el Calderí.

Y entre esos dos extremos, el del desesperado, vesánico, con una idea fija y la cachaza y el miedo del que desea le dejen tranquilo y sin luchas el resto de sus días, fracasa el mitin. A tal desengaño no puede resistir Joan. Que les despidan los amos, bueno; ¡pero que le abandonen sus compañeros! Y Joan revienta de ira, de tristeza, de ahogo. Cae redondo en la escena implorando en vano un rayo justiciero contra tanta injusticia y cobardía tanta.

¡Ay! La muerte de Joan desata el nudo. Agustín y Engracia se casarán en cuanto entierren el cadáver. ¡Los viejos estorban incluso á la familia!

IV

¿Qué se ha propuesto Ignacio Iglesias con su admirable drama *Els Vells?* ¿Se ha propuesto sólo plantear el problema de la invalidez y de la ancianidad pidiendo al Estado y al capital que creen «cajas de retiros» para los obreros viejos é inútiles? Se ha propuesto eso y mucho más. Es un filósofo de una enjundia y de una substancia tal, que su ansia de justicia no se ha de satisfacer únicamente con que promulguen una ley que acaso nunca se cumplirá.

Iglesias es el cantor de la vida, del trabajo, de la justicia, de la verdad, del bien, de la belleza, y por eso destruye á golpes de piqueta la irritante organización social en que aún hay pobres y ricos, y en la que hasta el amor, se ha de sacrificar al vil interés económico, á la dura hambre que no tiene espera ni aguante. Al anhelo de justicia y de revolución no se le aplaca con un Dios lo remedie ú ¡otra vez será!

Tras los viejos abandonados como los caballos en la plaza de toros vendrá *Germinal*, la aurora revolucionaria que mude la noción de derecho y de deber sobre la faz de la tierra. Pero antes, ¡cuántos Juanes del pueblo y del trabajo sucumbirán!

4 de Julio de 1904.

EN LA CORTE DEL MIKADO

I

Ningún libro de mayor actualidad que éste que ha tenido la feliz idea de publicar mi amigo D. Francisco de Reynoso. La guerra entre Rusia y el Japón, ha demostrado que la humanidad civilizada cuenta con un poder nuevo, el de esa Prusia del Oriente, que supo pasar casi desde un estado salvaje á las mayores cimas del poderío y de la cultura, en poco más de medio siglo. Hablar de ese fenómeno, explicar por qué y cómo llegó el Japón á vencer al que se tenía por gran coloso, infligiéndole una de las más aplastantes derrotas que presenciaron los tiempos, es de un gran interés porque pone en evidencia cómo los pueblos se salvan por sí mismos, por las instituciones liberales y parlamentarias. Y no es la victoria de las armas lo que más nos sorprende y entusiasma, porque al fin la pujanza militar es una resultante y no una causa; lo asombroso, lo extraordinario, el caso, tal vez único en la Historia de la especie humana, es el desarrollo en todos los órdenes de la ciencia, que han adquirido en pocos años los

japoneses. Lo que son la marina y el ejército en el Japón, eso á la vista está y no requiere grandes estudios el descubrirlo; lo otro, lo que no se ve, es decir, el trabajo lento y silencioso de la civilización, es lo que merece profundizarse y analizarse. Esa es una nueva obra de *psicología nacional* que añadir á las muy interesantes que escribió Fouillée acerca de Francia, de Inglaterra, de Alemania...

El libro del Sr. Reynoso no es sólo un libro de viajes al estilo de los de Amicis ó de Pierre Loti. Es también, y principalmente, un tratado de historia, de filosofía, de grande y magistral enseñanza. En *La corte del Mikado* estudia el autor lo que ha sido el Japón desde sus remotos y fabulosos orígenes hasta el estallido de la guerra con Rusia, recogiendo los últimos, los más palpitantes datos estadísticos en orden á la instrucción pública, al comercio, á los ferrocarriles, á los correos, á la población, á la Marina y al Ejército, á las ideas religiosas, al régimen político, á las costumbres sociales.

Para quien conozca al Sr. Reynoso no aparecerá extraño que el libro sea tan completo. Es un hombre estudioso y observador, educado en la fortificante escuela de la adversidad.—Es un ex diplomático—á la hora actual está excedente ó cesante, no lo sé á punto fijo—que alcanzó á hacerse célebre en este país en que nadie conquista verdadera fama por sus méritos sino por los escándalos de que es autor ó en los que se encuentra mezclado. Y el Sr. Reynoso, á su pesar y para su desgracia, se vió envuelto en un formidable alboroto que se armó en la embajada es-

pañola en Inglaterra. Mi amigo era secretario de la embajada cuando por dictados de su conciencia, y con el fin de salvar su responsabilidad, denunció el hecho insólito—emplearé toda clase de eufemismos que no ofendan los castos oídos de nuestra diplomacia—de quedar desbalijada la casa de España en Londres.—Se vendieron sus muebles, se realizó el delirante sueño de Maupassant en una de sus novelas cuando camas, sillas, sofás, cortinajes, libros, vajilla y enseres de cocina toman el camino de la puerta y dejan las estancias vacías, sin que el autor se dé cuenta de tan sobrenatural zarabanda. Reynoso que miraba atónito la fuga de los muebles, protestó, lo dijo á su Gobierno, y en efecto, el Gobierno premió al denunciante decretando su cese, sin duda para que en lo sucesivo no se asombrase de nada, ni concediese importancia al fenómeno de que los muebles anden solos. Para más detalles pueden consultarse los discursos de los diputados Sres. Muro y Cobián, dos ex ministros, los cuales tuvieron la audacia de querer hacer responsable de la extraña fuga de muebles al embajador de España en la Gran Bretaña, señor Conde de Casa Valencia.

Y el Sr. Reynoso, con el fin plausible de consolarse de sus desventuras, cogió la pluma y escribió estos *Bocetos japoneses*. Alabemos al Gobierno que si hizo perder á España un buen diplomático, en cambio nos proporcionó el deleite de saborear estas páginas instructivas de la historia del Japón, estas páginas en que nos enseña un literato y un pensador de buena cepa, cómo se transforma y revolucio-

na un pueblo cuando quiere. Tras de *La corte del Mikado*, que no dudo obtendrá éxito lisonjero y extraordinario, aun en este país en que nadie lee cosa alguna, pues la actualidad de la guerra impondrá su lectura, vendrán otras obras del propio Sr. Reynoso. Esta próxima á publicarse *Una embajada bajo la Regencia* (estudio documentado de las anomalías ocurridas en Londres con nuestra representación) y está preparando una obra trascendental, de alta filosofía de la historia, cuyo sólo título convencerá á los lectores de su importancia. La obra se denomina DESDE VILLALAR Á PARÍS—*23 Abril 1521—10 Diciembre 1898*, ó sea EL PRINCIPIO Y FIN DE LA DECADENCIA ESPAÑOLA...

II

Reynoso se encontraba en la Isla de Capri y sitio llamado *Salto de Tiberio*, pues servía por entonces de agregado diplomático en Roma, cuando recibió la orden de trasladarse con ascenso al Japón. De un salto, por algo estaba en el de Tiberio, tuvo que pasar desde la Ciudad Eterna al Extremo Oriente, al misterioso y lejano Imperio de la mañana.

Y fué allá, fué desde Roma al Havre, del Havre á New York, de New York á San Francisco de California, de San Francisco de California á Yokohama. Total: 12.674 millas de recorrido, 40 días de viaje y un gasto de 587 duros. Permaneció un año en el Japón, aprendió la lengua, registró hasta los rinco-

nes más apartados del Imperio, tomó día por día los apuntes que le sirven de base á este libro y al transcurrir ese tiempo enfermo de cuerpo y de alma regresó á la península dando la vuelta en redondo al mundo.

No satisfecho con viajar por el Japón marchó á China y no le quedó por ver lugar alguno del Extremo Oriente, salvo las islas Filipinas. De Yokohama pasó á Shang-Hai, de Shang-Hai á Tien-Tsin, de Tien-Tsin á Pekin, de Pekin á Nankou, de Nankou á Pa-ta-ling, de Nankon á Chang-Pin-Chou, de Chang-Pin-Chou á Pekin, otra vez, y de Pekin, por la vía Tung-Chan, á Shang-Hai. Por último, se embarcó en Shang-Hai para Marsella, tocando sucesivamente en Hong-Kong, en Saigón, en Singapoore, en Colombo, en Aden, en el Mar Rojo, en el Istmo de Suez, y por fin, en Marsella. De Yokohama á Shang-Hai recorrió 3.045 millas, empleó 18 días y gastó 168 duros. De Shang-Hai á Marsella 9.030 millas, 39 días y 400 duros. En cifras redondas 24.749 millas de viaje.

Todos los pormenores de esta larguísima excursión ó vuelta al mundo, constituyen lo que pudiera llamarse la parte externa, de brillante amenidad del libro. Su parte interna, el contenido instructivo de la obra, es la historia del Imperio de la Mañana y el proceso de su revolución.

Yo no he de seguir al Sr. Reynoso en su narración histórica. Eso es para leído despacio y en el propio texto, no para sintetizado. Coger la vida de un pueblo desde sus tiempos fabulosos, muchos siglos

antes de Jesucristo y no perdonar hecho importante hasta la época actual es tarea de sabio. Me falta competencia con el fin de juzgar tamaña empresa. Sólo podré decir que comparado el libro con los más recientemente publicados en Inglaterra y en Francia de autores tan notables como el capitán Brinkley, el poeta Edwin Arnold ó A. B. de Guerville, todas las ventajas están, en cuanto á la exactitud de los datos, de parte de Reynoso.

Y voy á lo que más me interesa, á la Revolución del Japón en 1868. Pienso que también á mis lectores interesará esto más que nada, porque tal estudio es el que explica las victorias de los nipones, primero sobre China y ahora sobre Rusia, porque eso da la clave del fenómeno más asombroso de la historia del mundo en estos últimos años, es á saber como un pueblo sumido en la barbarie asiática llega á ser la Prusia ó la Inglaterra del Oriente.

III

En el Japón había hasta la mitad del siglo XIX dos poderes rivales, uno legítimo y otro usurpador: el *Bakufú* ó *Gobierno del Shogun,* que contra todo derecho venía ejerciendo durante 253 años la suprema autoridad imperial y el *Mikado*, cuya soberanía era de puro nombre. Tan de puro nombre que muchos historiadores al ver la coexistencia de esas dos realezas se equivocaron suponiendo que el *Shogun* era

como la potestad temporal y el *Mikado* como la potestad espiritual, religiosa, mística del Imperio.

Nada más falso, según prueba con multitud de datos y documentos el Sr. Reynoso. Claro es que al *Mikado* se le atribuye un origen divino, pero fueran los hombres ó fueran los dioses los que lo engendraron, él representaba la raza legítima y auténtica de los Emperadores. El *Shogunado* era el feudalismo, era el producto de la conjuración de los Tokugawa, de los usurpadores. Se había borrado al cabo de tantos años el recuerdo de su despojo, que la mayoría del pueblo japonés practicaba el proverbio de que al *Mikado* se le venera y al *Shogun* se le teme, suponiendo erróneamente que el derecho de gobernar pertenecía á los Tokugawa, por ser el *Mikado* un ser divino, nuevo representante celestial de los dioses en la tierra.

El Norte de América vino á dar al traste con el feudalismo, con su representante el *Shogunado* y con todo lo que constituía un obstáculo á la transformación de los *asiáticos* japoneses en *europeos* nipones. Como, por su posición geográfica, el Japón ofrecía á los yankees dos ventajas, la de estar más cerca de América que el continente asiático, y la de que además les sirviese de punto de escala y refugio en la larga travesía del Pacífico, pidieron al Gobierno de Washington hiciese tratados con el Japón, á fin de que abriese sus puertos á los buques y al comercio de la Unión.

Y esta era la misión que llevaba el comodoro Perry cuando el 7 de Julio de 1853 echó el ancla en

la bahía de Yedo ante millares de japoneses que atónitos contemplaban los barcos de guerra vomitando nubes de negro humo por sus chimeneas. El consternado gobierno de Bakufú notificó en el acto á Perry, ¡el audaz y temerario bárbaro que osaba profanar la tierra de los Kami! la orden de abandonar inmediatamente las aguas de la capital y de dirigirse á Nagasaki, único punto donde las leyes consentían la presencia de buques extranjeros; mas el comodoro, que estaba decidido á no levar anclas sin haber cumplido el objeto de su misión, hacer el Tratado, contestó negativamente con arrogancia.

Y ahí da comienzo á una larga contienda que duró años, contienda en que los yankees hicieron el oficio de agentes revolucionarios, de destructores de la organización feudal, tal vez sin quererlo y sin saberlo, porque ellos sólo se proponían alcanzar ventajas y provechos comerciales. El Bakufú se rindió á los contundentes argumentos de los cañones del comodoro y se dispuso á otorgarle cuantos tratados quisiera. Pero á la hora de firmarlos el Bakufú ó Shogunado, el pueblo japonés cayó en la cuenta, ó por mejor decir, le hicieron caer en la cuenta los *Daimios* de que su firma no tenía valor alguno, por carecer de soberanía, atribuible únicamente al Mikado.

Llena hasta los bordes la medida de la resignación patriótica, hízola rebosar el que otras potencias pudieran y obtuvieran iguales concesiones que las otorgadas provisionalmente á los Estados Unidos. Por el tratado de Kanagawa de 1857, Inglaterra,

Rusia y Francia y definitivamente los Estados Unidos, consiguieron que se abriesen al comercio de dichas naciones los puertos de Nagasaki, Hakodate y el de Kanagawa, punto donde hacíanse las negociaciones. No fué esto únicamente lo que echó leña al fuego patriótico en que ardían los japoneses, sino que además fueron firmados sin autorización del Mikado, por el audaz Yi, Regente durante la minoría del Shogun Iyesada. El Regente, falto de fuerzas militares con que resistir el peso diplomático ejercido desde las escuadras, autorizó el tratado de Kanagawa, con su propio sello, dando parte á Kioto (residencia del Mikado, verdadero poder imperial) del hecho consumado.

Y se abrió el país en santa guerra contra el usurpador Shogun y contra los bárbaros europeos y hubo matanza de diplomáticos y salieron á escena los jefes revolucionarios Okubo, Iwakura, Sango, Goto, Kido, Itagaki, Oki é Ito. El poder usurpador, el Bakufú, sucumbió al doble empuje de los extranjeros y de los patriotas. Las escuadras inglesa, francesa, holandesa y americana bombardearon á Shimonoseki el 5 de Septiembre de 1864, no dejando piedra sobre piedra en la ciudad. Y después, durante más de tres años, los patriotas remataron esa obra de destrucción, registrándose jornadas terriblemente sangrientas como el asalto de Kioto, en que perecieron los hombres, las mujeres, los niños á millares, y el fuego consumió más de 30.000 casas, templos y palacios. La abdicación del Shogun Keibi en 9 de Noviembre de 1867 y la toma de Hakodate en Junio

de 1869, dieron la victoria definitiva á los sublevados.

Hecha la revolución para restaurar al Mikado en el poder al grito reaccionario y estúpido de «¡mueran los bárbaros!», porque el Bakufú había firmado los tratados de Kanagawa, la consecuencia natural y lógica del triunfo parece que había de ser la expulsión de los extranjeros. Así pensaría quien desconozca las sinuosidades de la política oriental; pero como en el fondo el odio á los blancos no fuese más que una pasión patriótica, hábilmente explotada por los enemigos del Bakufú para crearle dificultades con los atentados y asesinatos de europeos, en cuanto fué vencido el Shogun y llegaron al poder los revolucionarios, cesaron como por ensalmo los crímenes y el estado de espantosa anarquía.

La flexibilidad y oportunismo del nuevo gobierno fué aún más allá, pues mandaron á Hiogo dos altos funcionarios de la Corte para que en nombre del Mikado aprobasen los tratados é invitasen á los representantes extranjeros á ir á Kioto, á ser recibidos en audiencia solemne por el Emperador.

Cambio tan radical de política para con los europeos, en los mismos hombres que en la oposición pedían á grito pelado sus cabezas, prueba que se sabe dónde empieza una revolución, pero no dónde acaba. Okubo, alma de la revolución y el hombre de más talento que produjo ese movimiento, imprimió nuevo rumbo á las corrientes de las ideas, elevando al Mikado un célebre Mensaje pidiendo reformas, que dió por resultado, entre otras cosas, la traslación de la Corte desde Kioto á Yedo, ciudad á

que dieron el nombre de Tokío al hacerla capital del imperio. Y el Mikado, ese ser misterioso, rodeado de una aureola divina, ante el cual ningún súbdito se hubiera atrevido á levantar la frente, acató el parecer de sus ministros revolucionarios, bajó del altar á confundirse con los hombres de la tierra, á ser un simple rey constitucional. *Kido*, *Okubo* é *Iwakura*, los tres grandes reformadores, abolieron el feudalismo, decretaron la libertad de cultos, abrieron el país al comercio de Europa y América, fomentaron la instrucción pública en términos maravillosos é increíbles, echaron los cimientos del poder naval y terrestre del Japón, hicieron, en fin, de su patria, la Prusia del Oriente...

IV

Según los datos que el Sr. Reynoso toma del anuario *The Statesman's Year Book* (edición de Abril, 1904), la población actual del Japón es de 22.608.150 varones y 22.197.806 hembras.

El número de soldados que puede poner en pie de guerra el imperio japonés es de 632.007. El número del personal de su flota de guerra es, entre oficiales y marineros, de 35.355. Y la cantidad votada para el aumento de la Marina es de 99.860.305 yens.

La educación elemental es obligatoria. El número de niños, entre seis y catorce años, que en 31 de

Marzo de 1902 (últimos datos oficiales) asistían á las escuelas, era de 7.466.886.

Las escuelas elementales son 27.012, las secundarias 243, las superiores 8, las especiales de niñas 71, las normales 54, las normales superiores 3, las especiales y técnicas 482, las varias 1.489, las Universidades 2, los jardines de la infancia 255.

El personal docente se descompone así: Maestros de instrucción primaria 102.700, maestros de segunda enseñanza 4.302, de las escuelas superiores 305, de las escuelas de niñas 997, de las normales 1.032, de las normales superiores 139; profesores de las escuelas especiales y técnicas 4.258, de las escuelas varias 5.735, de las Universidades 356, y de los jardines de la infancia 674.

En 31 de Marzo de 1902 había en el Japón 50 Bibliotecas con 619.232 volúmenes. En el año 1901 se publicaron 18.998 libros y 1.181 periódicos mensuales, semanales y diarios.

El Japón exportó en 1902 por valor de 267.855.021 yen, é importó por la cantidad de 290.809.379 yens. En la estadística comercial japonesa, España no figura en la importación ni en la exportación.

Las estadísticas de los puertos japoneses dan los siguientes resultados del movimiento de buques, sin incluir los dedicados al cabotaje, para el año de 1902: Entraron buques, 7.764 con 11.574.446 toneladas; salieron buques, 7.852 con 11.605.073 toneladas.

Tiene el Japón 4.481 millas de ferrocarriles del Estado y 15.362 de ferrocarriles particulares.

El año pasado circularon por el correo japonés

913.103.888 cartas, tarjetas postales, periódicos, revistas, libros, muestras, paquetes postales, etc.

En Marzo de 1903 había 2.667 millas de teléfono (42.227 millas de alambre) con 32 estaciones principales, 288 secundarias y 30.251 abonados.

En 1902-3 se pusieron en circulación 37.269.753 yen acuñados en oro, y 800.000 en plata. El papel moneda tiene gran circulación en el Japón. Las cantidades depositadas en los Bancos en 1901 ascendían á 555.233.352 yen, y en los Correos que tienen caja de ahorros se depositaron 44.133.833 yen.

Por la ley de Octubre de 1897 fué adoptado el patrón oro, como en los Estados Unidos, como en Francia, Inglaterra, en los grandes pueblos de la tierra.

V

¡Ah! Tranquilícense los poetas, los románticos, los idílicos. El Japón ha llegado á ese grado de asombrosa energía, espanto del mundo, sin perder su carácter propio, los rasgos de su personalidad, su arte y su belleza. Dígalo este libro *La Corte del Mikado*. De allí no ha desaparecido la *Gueisha* (casa de té), asiento de todos los placeres. La civilización no ha desterrado, ni desnaturalizado, ni pervertido la adorable *Musmé* en su pintoresco, sugestivo, hermosísimo *Kimonó*. La *Musmé*, andando los años, hará la conquista de Europa y por sus encantos, gracias, dones casi sobrenaturales, revolucionará el mundo

infinito y eterno del amor... Es Venus que llega del brazo de Marte... Preparémonos á recibir esa lección de las cosas: la fuerza no destruye la inmortal poesía de los pueblos. Es Prusia del Oriente el Japón, pero también allí se reencarna Margarita en la preciosísima *Musmé*...

31 Julio de 1904.

EL LIBRO DE UNA DAMA

I

Cuando en 1840 D. Juan Nicasio Gallego le puso un prólogo á la primera colección de poesías de la ilustre escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, trató casi de disculparse ante el público, hablando más que del talento poético de la que se firmaba con el seudónimo de *La Peregrina*, de la juventud y de la hermosura sin par de la primera de cuantas mujeres han escrito versos en lengua castellana.

Parecía participar D. Juan Nicasio Gallego de la preocupación, muy antigua en España, y hoy no del todo desterrada, que consiste en suponer que una mujer, por el hecho de serlo, no puede escribir como los hombres, y si se le ha de perdonar el grave atrevimiento de invadir el terreno de las letras, ya en la lírica, ya en la dramática, ya en la novela, ya en la Historia, es á fuerza de gracia, de juventud y de belleza.

Y, sin embargo, obsérvese que en España, y para no hablar más que del siglo XIX, ha habido mujeres

capaces de rivalizar con los hombres más ilustres, como lo prueba aquella misma doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, que en nada cedía en estro, en inspiración, á los prohombres gloriosos del romanticismo, siendo la autora de *Alfonso Munio* digna de figurar al lado de Larra, de Espronceda, de Quintana, de Gallego, de Martínez de la Rosa.

Esta preocupación, tàn dominante en nuestro espíritu, viene por obscuros caminos de épocas en que la mujer, por su educación, y aun pudiéramos decir que por su condición social, era al modo de sér inferior, una muñeca de lujo, buena tan sólo para producir la admiración de los salones ó para ilustrar su vida con actos de piedad, con ejemplos de fe ó mojigatería religiosa.

Y si alguna vez se ha sacudido esa obsesión perniciosa, tratando de encomiar los méritos de mujeres insignes, como *Fernán Caballero,* como doña Concepción Arenal, como doña Emilia Pardo Bazán, que cada una en su género, llegaron ó han llegado á las cimas del pensamiento humano, ha ido siempre por delante el elogio de que su talento es varonil y en nada se parece á las cualidades nativas y peculiares del sexo femenino.

Yo creo—sin que entre en mi ánimo enmendarle la plana á D. Juan Nicasio Gallego, ni mucho menos meterme en hondas filosofías acerca de la capacidad creadora de hombres y mujeres—que no existe ninguna razón positiva, ni en el orden natural, biológico y fisiológico, ni en el orden moral, que prive á una mujer de la aptitud de escribir como un hombre, y

que, además es hora de que sentemos á nuestro lado, haciéndolas partícipes de nuestros derechos, á las que tienen, digan lo que quieran ciertos Concilios de la Iglesia, tanta *alma* como nosotros.

Por eso yo no invocaré aquí, ni la juventud ni la hermosura de la marquesa de Ayerbe, ni me acordaré poco ni mucho, al hablar de su libro, que se trata de una mujer, que es una dama, con todos los atributos, encantos y perfecciones femeninas, quien lo ha escrito. Hay que juzgar toda obra en sí misma, prescindiendo de quién es y de dónde viene su autor, porque si no nos expondríamos á hacer crítica—suponiendo que estos renglones fueran de un crítico, cuando son de un modesto lector—como quien hace revista de modas, y elogiar aquello en que la autora puso todo su espíritu cual un traje de baile.

No; la única manera de ser justo es olvidarse por completo, al hojear *El castillo del Marquês de Mos en Sotomayor*, de que la escritora que hoy hace sus primeras armas histórico-literarias, se llama la marquesa de Ayerbe y es gala y prez de la alta sociedad, acordándose únicamente de María Viñalys, cuya alma fué forjada en las enseñanzas, en los gustos y hasta en las orientaciones de un artista de *élite* como Fernández Jiménez, el egregio *moro*, el granadino ilustre, compañero de Alarcón, sabio y erudito al propio tiempo, que por la índole especial de sus estudios y de su vida retirada sólo alcanzó la gloria merecida en las regiones de una minoría intelectual de primer orden.

La actual marquesa de Ayerbe, María Viñalys, se

compenetró desde niña con el espíritu de Fernández Jiménez, del *moro*, y puede decirse que abrió los ojos á la luz de la razón bajo la influencia y las sabias lecciones de aquella alma singular, maestra en artes y letras. Así, que lo único que maravilla, conociendo ese influjo experimentado en sus primeros años, que dejó profundas, duraderas, huellas en el talento de la bella María, es que ésta no haya escrito antes, permaneciendo quieta la pluma y punto menos que dormido el espíritu de la aprovechadísima discípula de Fernández Jiménez.

La marquesa de Ayerbe ha leído mucho, ha estudiado mucho, y si me dejara llevar de la preocupación, que al principio condenaba, de la supuesta desigualdad entre hombres y mujeres, yo diría en su alabanza que ha leído y estudiado tanto como un hombre.

Conocedora de la literatura española clásica y moderna española y extranjera; familiarizada en el habla y en la lectura del francés, del inglés y del alemán desde su infancia; lectora de toda clase de libros de historia, de sociología y hasta de ciencias naturales; abierta su alma á las últimas y más atrevidas concepciones de la Ciencia, está la marquesa de Ayerbe suficientemente *preparada*, no ya para escribir obras como la que hoy da á la estampa, sino para más altos y transcendentales empeños. Si quisiera tributarle un homenaje de aplauso digno de ella, yo diría que este su primer ensayo en el libro, ensayo anunciador de otros trabajos más hondos, es como débil muestra de lo que sabrá y podrá hacer en el porvenir. Y confío al tiempo la prueba de mi profecía...

II

El libro *El castillo del Marqués de Mos en Sotomayor* fué emprendido y comenzado á escribir por su autora como á modo de juego y de pasatiempo, por rendir un testimonio de su cariño al sitio donde nació, donde ha ido creciendo y formándose su talento.

Lo declara en la introducción: «Nacida en el castillo mismo; habiendo crecido bajo los frondosos castaños de su parque; bautizada y casada en su capilla, y amante, como gallega, de mi *terriña*, me he interesado siempre muchísimo por todo cuanto á aquellos vetustos muros se refiere, y más de una vez acudió á mi mente la idea de dedicar los ocios del verano, que paso siempre en Sotomayor, á recopilar documentos y restablecer la ignorada historia de la fortaleza, que sigue dominando al valle, si no ya por la fuerza del poder feudal, por la posición singularmente extraordinaria que sus creadores dieron á esta señorial mansión.»

La dificultad de su empresa estribaba en la falta de documentos que le sirviesen de guía y de base para el estudio de una época tan enmarañada y tan poco esclarecida. Pero la marquesa se juró á sí misma no ceder en el empeño, y se consagró con amor y con ahinco á registrar archivos y papeles viejos, tanto en su casa de Mos como en la ducal de Sotomayor. No ha perdonado detalle; lo ha estudiado todo, y cuando escribió la primera letra de su obra puede decirse

que conocía de memoria la historia de los señores de Sotomayor y que resucitaba la figura del sin par Madruga, del extraordinario personaje Madruga, á quien la leyenda convierte en rey de Galicia y la historia pasma y maravilla por sus contiendas con el obispo de Tuy, el conde de Ribadavia y el arzobispo de Santiago. Sólo el trazar artísticamente tan famosa figura valía la pena de escribir un libro.

La marquesa de Ayerbe, que es gran admiradora de Taine, al que cita con frecuencia en su obra, siguió su ejemplo, y á la manera del inmortal autor de *Les origines de la France contemporaine* (todas las proporciones guardadas en cuanto al trabajo y al asunto), ha procedido con aquella curiosidad científica, merced á la cual se descubren las fuerzas íntimas que producen las grandes transformaciones sociales. «*On permettra á un historien*—dice Taine—*d'agir en naturaliste; j'etais devant mon sujet comme devant la métamorphose d'un insect.*»

Esa es la única manera de hacer trabajos históricos, y ese es el procedimiento seguido por la marquesa de Ayerbe, un procedimiento crítico-naturalista, en que, ajustándose estrictamente á la verdad de los hechos, se explican éstos por el ambiente de la época, por el espíritu de sus costumbres, por la estructura moral y material de aquella sociedad, más que por las meras hazañas de Reyes, Príncipes y nobles.

No es una historia del castillo de Mos hecha en cinco capítulos, como modestamente declara la autora; es algo más que eso: es el ensayo de un estudio

filosófico-histórico de la época feudal. Al leer las páginas de la notable monografía; al penetrar en las causas, que tan admirablemente están expuestas de la ruina y muerte del régimen antiguo para transformarse en el régimen revolucionario moderno, yo recuerdo sin poderlo remediar las frases del gran Herbert Spencer en la última obra de su vida, *Facts and Comments*, cuando dice: «*Of feudalism had divorced the masses from the soil...*»

Y la época, en verdad, es rica en hazañas extraordinarias, dignas de ser cantadas con la amplitud y grandeza de un poema épico. Así, en el capítulo III, que trata de Pedro Madruga de Sotomayor, la autora de este libro llega á las alturas de la elocuencia pintando á su héroe, «ora vencedor, ora oculto ó viviendo disfrazado entre sus enemigos cuando éstos lo creían más distante.» Sería asunto merecedor de inspirar un drama al estilo del *Don Alvaro* el de los varios pasajes de la historia accidentada de Madruga.

Se lee y se relee cien veces la descripción de aquel famoso episodio de la vida de Madruga, cuando éste se apodera de la persona del obispo de Tuy, D. Diego de Muros, llevándolo en su retaguardia, y tratándolo muy mal *de palabra* y *de obra*. Retrata un período histórico, enseña la filosofía interna de una época, ver á Madruga, que no soltó al prelado hasta que éste se resolvió á ceder *pechándole algo*. «Setecientos mil maravedises costó al obispo su rescate; lo cual ocasionó el dicho que se atribuye al comendador Saldaña, refiriéndose á la curación del prelado, *que*

lo mismo daba haber pagado por ella á D. Pedro de Sotomayor que á un físico cualquiera.»

Gracias á aquellos nobles á la usanza heroica de D. Pedro Madruga no caímos durante aquellos siglos de la formación de nuestra nacionalidad en las invasiones y absorciones del poder teocrático, manteniéndose la supremacía del Poder civil, que ojalá se hubiera sostenido en igual independencia, para evitar el atraso y el estancamiento que determinaron tiempo más tarde la funesta Inquisición, la mortal unidad religiosa.

En el capítulo IV, en el que se relatan los hechos de los sucesores de Pedro Madruga, en el que se enaltecen las virtudes que adornaban á su hijo don Alvaro y en el que se condena, aunque explicándolo por la rudeza de las costumbres, el horrible parricidio de su nieto D. Pedro, llega la autora, por la verdad de la narración, por la intensa y sugestiva belleza del estilo, á producir una impresión trágica. Las páginas en que se describe el asesinato de doña Inés Enríquez por su propio hijo D. Pedro son verdaderamente notables.

Y luego, la sentencia dictada por el alcalde Ronquillo, la confiscación de bienes que le sigue, el enlace de doña María de Sotomayor con D. Alonso de Quirós, los pleitos interminables que se sucedieron, acaban de proyectar plena luz sobre los títulos y derechos de los duques de Sotomayor, de nobilísima alcurnia, de preclaras hazañas. La historia se completa con el nuevo pleito que en la Chancillería de Valladolid entabló D. Pelayo Antonio Correa Sotoma-

yor, marqués de Mos, bisabuelo del actual, pleito por el que logró reivindicar todos sus incontestables derechos.

Al final, la marquesa de Ayerbe explica y justifica la intención y propósito del libro con estas palabras dignas de ser reproducidas:

«Mucho más se podría decir sobre el castillo; sus bellezas merecían otra pluma para describirlas, y sobre todo, para hacerlo de una manera adecuada, me faltaba haber nacido en otra época. Admiro como artista la mole granítica que se destaca sobre los castaños, adornada con guirnaldas de hiedra; como gallega, profeso sin igual cariño por el rincón en que he nacido; he procurado desentrañar concienzudamente la historia de la fortaleza y de sus señores de la penumbra del olvido, pero no he sabido adornarla; me falta la fantasía.

»En los albores del siglo XX, con las distancias suprimidas ó acortadas por ferrocarriles y automóviles; con el teléfono, el fonógrafo, el telégrafo sin hilos y la luz eléctrica; rodeados del *confort* de que se disfruta hasta en las posiciones más modestas; aspirando al progreso en la Ciencia y en la civilización; no concibiendo la guerra más que para imponer la civilización misma, ¡no podemos comprender la sublime epopeya de la Edad Media!»

Sincera y elocuente profesión de fe es ésta, que avalora los méritos de la obra y del espíritu de la ilustre marquesa de Ayerbe y que confirma mi predicción hecha al principio; es á saber, que la que supo restaurar una época pasada y muerta, sabrá con

mayor razón, en libros sucesivos, pintarnos la vida presente, en cuyas luchas comulga, de cuyas ansias renovadoras participa...

III

El Castillo del Marqués de Mos en Sotomayor fué escrito por su autora en dos meses, y si ha tardado algunos más en publicarse es por razón de los grabados, de las ilustraciones, de la esmeradísima edición, que puede competir ventajosamente con las mejores de su clase en el Extranjero.

Es un libro precioso por su fondo y por su forma, y en él, ilustrando capítulo á capítulo, página á página, desde la portada artística hasta las letras iniciales de cada parte en que se divide, el laureado, insigne, inspirado pintor Garnelo ha echado el resto, como suele decirse. No se puede pedir cosa más perfecta, ni en brillantez, ni en gusto, ni en verdad de expresión, y Garnelo merece por su labor aplausos sin tasa, que acrecienten su fama bien cimentada. La portada, las viñetas con que comienza y acaba cada capítulo, dan la impresión, por su belleza sin igual, de esos libros que se conservan como modelos de gracia, de elegancia, y aun de paciencia, en las grandes bibliotecas históricas.

Honor hace el libro tan admirablemente presentado, no sólo al talento de Garnelo, sino al establecimiento tipográfico de Fortanet, que lo ha impreso,

y al conocido librero-editor D. Francisco Beltrán, que dirigió la esmeradísima edición.

Y rendido este justo homenaje á cuantos con gusto de artista colaboraron para el mejor éxito de la obra, sólo me falta decir que sería una pena no poner libro tan primoroso á la venta, y que desde ahora requiero á la marquesa de Ayerbe para que, venciendo su modestia, lo entregue al juicio y al aplauso del gran público.

El verle en el escaparate de las librerías, el sentirse leída y admirada sin ser conocida, la alentará á seguir escribiendo para gala de las letras españolas y para defensa de todos los ideales modernos. Al cabo este mi consejo humilde sería corroborado, si viviera, por aquel gran maestro de sus primeros años, por el que encendió en su espíritu la llama del talento, por el insigne *moro*, uno de los más ilustres ingenios de la España contemporánea...

5 de Octubre de 1904.

UN DRAMA DE FRANCOS RODRIGUEZ

I

Acaba muy tarde la representación en el teatro de la Princesa, y por la Compañía de Thuillier, del drama del director del *Heraldo,* Francos Rodríguez, drama que se titula *El Catedrático* y que es una obra admirable, notabilísima y no tengo tiempo—puesto que quiero escribir esta misma madrugada, fresca aún la memoria del argumento y viva la emoción que he sentido aplaudiéndolo—más que para enviar á mis lectores del «otro mundo» una noticia rápida de este éxito tan señalado que á mí me llena de satisfacción y de regocijo.

Conozco á Francos Rodríguez hace muchos años, creo que son más de veinte; en aquella época en que ambos comenzábamos nuestra carrera de periodistas, porque, poco más ó menos, somos de la misma edad, pertenecemos á una misma generación, esencialmente política, creyente en las ideas del siglo, en que por las ideas se mueve al mundo. Nosotros nos envanecemos de ser lo bastante ilusos é inocentes para no considerar, como los filósofos y literatos *an-*

dróginos del día, que la verdad, la moral y el derecho sólo deben regir al vulgo, siendo indiferentes á los llamados intelectuales. Nosotros asistimos de muy niños á las escenas, por lo común trágicas, de la revolución de Septiembre, aprendiendo á leer en los periódicos radicales de entonces, en los discursos inflamados de los oradores republicanos de las Constituyentes, y por eso, no desdeñamos, como los superhombres que ahora se estilan, las luchas por el progreso, por el ideal. Nosotros creemos en la Libertad, en la Igualdad y en la Fraternidad, y no nos avergonzamos de suspirar por esas diosas revolucionarias, ni nos importa que en tal sentido nos califiquen de cadetes en la primera aventura de amor. Nosotros, en fin, somos y seremos profundamente anticlericales, sin que se nos pase por las mientes el transigir con las supersticiones religiosas, ni caer en la estrambótica afición á las nuevas formas decadentes del misticismo. No aspiramos á que se nos tenga por seres superiores, de mayor calidad y de mejor aleación que los pertenecientes á las generaciones que nos sucedieron, pero somos sí distintos, y aunque no pudimos participar de la dicha de ser actores en la única revolución que hubo en España, comprendemos y admiramos la época aquella tan poética, idealista, dispuesta al sacrificio...

Y digo todo esto á manera de explicación de la profunda simpatía que há tiempo me une á Francos Rodríguez y lo muy dispuesto que me hallo á aplaudir cuanto venga de su pluma, porque sé que estará impregnado de una sana, honda sinceridad, sin mez-

cla de hipocresías, sin ser producto de cofradía literaria. Es un espíritu libre de prejuicios y dogmatismos, en constante ansia de ideal, abierto á todas las renovaciones de escuelas y sistemas, siempre, es claro, que no sean aberrantes y regresivas. Lo que escribe Francos Rodríguez tiene el perfume de la espontaneidad, la huella de lo que es en él primordial, la condición de periodista como nadie conocedor de lo que emociona y hace vibrar al público.

Pepe Francos, como le llama todo el mundo, porque es uno de los hombres más simpáticos de Madrid, con un mayor número de amigos entusiastas y verdaderos, es médico, es orador, es poeta, es periodista, es dramaturgo, y nadie sabe como le queda tiempo para ser tantas cosas á la vez y descollar en todas en primera línea.

Recuerdo que allá, en el verano de 1889—por eso dije antes que cuenta larga fecha la historia de nuestra amistad—me acerqué á Francos Rodríguez para pedirle un favor y hallé en él, desde el primer instante, al camarada cariñoso, afectuosísimo de siempre. Era yo por aquel tiempo corresponsal de *El Mercantil Valenciano*, uno de los periódicos de provincias mejor hechos de toda España. Había llegado la época de las vacaciones parlamentarias y se anunciaba, como todos los años, la feria de Julio en Valencia cual una fiesta solemne, artística, esplendorosa. Necesitaba *El Mercantil* que durante mi ausencia, del 20 de Julio á los primeros días de Agosto, me sustituyese en Madrid *otro yo*, por las ideas y por el cuidado escrupuloso que tuviera en la correspondencia postal

y telegráfica. Nos cogía á todos cansados, aburridos aquel verano después de las sesiones animadas y tumultuarias del Congreso con motivo de la ruptura de Martos con Sagasta, después de la enorme pesadilla de la vista del crimen de la calle de Fuencarral. ¿Dónde hallar periodista inteligente, notable y que al propio tiempo fuese de fiar por la exactitud, diligencia y seriedad? Periodistas de talento no faltan en Madrid, pero no abundan los trabajadores, los formales, los que arriman el hombro á la tarea de todos los días. Y pensé en Francos como el único, el ideal periodista capaz de trabajar doce ó catorce horas diarias, con inteligencia, literatura, como un auténtico maestro.

Me encaminaba á la calle de Santa Brígida, donde entonces vivía Francos Rodríguez, cuando me encontré al gran Gualberto Gómez tan estimado en España como en Cuba y juntos nos fuímos en busca de nuestro compañero. Juan Gualberto era también de los nuestros, de los mitins abolicionistas y librecambistas y republicanos, de la tribuna de la prensa. Se le quería como á un hermano... Apenas se enteró del rumbo y objeto de mi visita, fué diciéndome cuanta era su admiración por Francos, por su gran oratoria, concluyendo por afirmar: «á ése le veremos de ministro.»—¿Con la Monarquía? pregunté yo incrédulo. Y Gómez me contestó imperturbable: «Con la Monarquía, claro es, á no ser que usted quiera que se venga á nuestra *próxima* República de Cuba...» Creí que se burlaba de mí el buen Gualberto al lanzar su doble profecía. No era, no, profecía,

sino visión anticipada de lo futuro: una parte del pronóstico, la de que habría República en Cuba, ya se cumplió; la otra, espero que no tardará en cumplirse para bien de las ideas radicales, de la izquierda liberal.

Llegamos á casa de Francos. Estaba en su clínica y le aguardamos largo rato y cuando se vió libre de las visitas y consultas, vino á recibirnos con los brazos abiertos. Era entonces Francos Rodríguez un médico de muchísimo porvenir, un discípulo predilecto, y que en la laboriosidad aventajaba al maestro, del sabio doctor Cortezo. Poco después abandonaba la profesión cogido en el engranaje de la política y del periodismo que no permite se compartan sus absorbentes tareas con otra cosa alguna. Es uno periodista para toda la vida, hasta reventar, hasta morir, sin poder romper ya nunca estas cadenas doradas. Como periodista insigne, de raza, de sangre, aceptó Francos la ingrata comisión que le encomendaba y lo hizo tan admirablemente que por poco me quedo yo sin plaza de corresponsal de *El Mercantil* al volver á Madrid.

Han pasado años y más años, Francos estuvo en *El Pais,* dirigió *La Justicia* y *El Globo*, hizo campañas notables en el Ayuntamiento, fué diputado autonomista, afianzó su fama bien ganada de orador; estrenó muchos dramas, escribió libros y hoy es director del *Heraldo*, un director ideal, de grandes iniciativas y talentos, de un trabajo á prueba de bomba, capaz de hacerse él solo el periódico, sin un momento de desmayo. Los que con él vivimos sabe-

mos lo mucho que vale, lo vario, sólido y profundo de su ingenio. Y dedicando como dedica doce ó catorce horas diarias al *Heraldo*, todavía le queda tiempo para escribir dramas, pronunciar discursos, estar en todas las fiestas, ser el primero en el trabajo y el primero también en los esparcimientos del espíritu...

II

Francos Rodríguez no es un dramaturgo novel, no es esta la primera vez que recoge lauros en el teatro. Fueron muchas las ocasiones en que solo ó acompañado de su amigo y paisano González Llana, logró merecidos aplausos, ora traduciendo las obras más salientes del gran repertorio contemporáneo de los Dumas y de los Sardou; ora arreglando á la escena moderna las obras de los inmortales clásicos de todas las literaturas; ora, en fin, componiendo dramas originales de indiscutible mérito y substancia. *El Catedrático* es obra suya exclusiva, sin mezcla de colaboración ni de traducción, como fruto maduro de su mucho talento. Y yo no sé cuando ha podido escribirlo, de donde saca el sosiego para tales menesteres literarios que parecen exigir reposo y soledad, que el espíritu esté tranquilo sin depender del suceso, de la actualidad periodística, de que no se escape una noticia. Y en *El Catedrático* hay eso, la profunda visión de la vida, que sólo se adquiere al través de la prensa, el *savoir faire* del que tiene costumbre de

emocionar al público y de someterlo. Con la mitad de la observación, de la psicología que hay en este drama se darían por satisfechos algunos autores para repartirlas en muchos dramas. Instantes tiene la obra en que pasa por el teatro el soplo creador de los grandes maestros y el mitin en que habla el catedrático y se vuelve loco, en nada desmerece de las mejores páginas de la literatura contemporánea.

Expondré el argumento á grandes rasgos para que los lectores se persuadan de esto que á la ligera apunto. Se levanta el telón y el acto primero pasa en la casa del bedel Galiana, que vive con su mujer y con su hijo Eduardo. En aquel hogar modesto se aguarda con la natural impaciencia el resultado de las oposiciones que hace Eduardo á la cátedra de Derecho penal vacante en Madrid.

Los amigos del joven opositor vienen á buscar á éste para ir á la Universidad donde se ha de votar la provisión de la cátedra, el primer lugar ansiado por todos los contrincantes. Los padres de nuestro héroe quedan en la casa esperando el resultado, recordando los esfuerzos que hicieron para dar carrera á su hijo. Momento tierno é interesante, en el que se vive en un minuto toda la vida. En su íntimo coloquio les sorprende Ismael que viene á recordarles el deber que tienen de ampararle por algo que aún no se ha revelado. Al llamar Gabriela, una señorita que vive en el cuarto de al lado de Eduardo y que está enamorada de éste, los padres de Eduardo esconden á Ismael.

Se presenta luego en escena Eduardo acompañado

de sus amigos. Triunfó, se llevó la cátedra. Era el mejor y el Tribunal así lo ha reconocido y proclamado por unanimidad. Todo le anuncia un porvenir brillante. Sus padres al fin verán realizados sus sueños de ventura. El bedel, el que pasó la existencia admirando á los profesores se verá á su vez querido y respetado en la persona de su hijo. La muceta roja ejerce en el ánimo de Galiana una sugestión avasalladora, suprema. Y él, el opositor triunfante goza del júbilo propio y del júbilo de sus padres, poseído del más legítimo de los orgullos, el que se funda en la intelectualidad que sirve para algo, el de aquel que sabe que todo se lo debe á sus méritos y no á la intriga, á la recomendación, á las *polacadas*, como se decía en tiempos de los moderados.

Como un rayo de sol que alegra la pobre estancia, entra Eduardo en su casa y viendo allí á Gabriela le declara su voluntad, su amorío. Los padres reciben la proposición con alegría, y cuando todo anuncia contento y felicidad se presenta Ismael. Eduardo no lo conoce, Eduardo no sabe quién es y sorprendido se lo pregunta, yendo envuelta en la interrogación cual una protesta, por interrumpir de ese modo brusco é injustificado su naciente dicha. «¿Quién eres?» pregunta Eduardo. «Nadie, responde Ismael, una sombra que pasa, una historia triste que interrumpe una conversación alegre. Volveré...»

En el acto segundo ya Eduardo ejerce sus nuevas funciones. Empieza á conseguir fama y provecho, pero su novia y sus amigos advierten en él algo anormal. ¿Qué se hizo de aquel su optimismo sano, fuer-

te, lleno de alegría confortadora, de ilusiones, de confianza en el porvenir, de tranquila seguridad en sí mismo? La alegría es salud, ¿por qué está triste nuestro protagonista? ¿Qué te pasa? le dicen á una su enamorada y sus íntimos. El nota que un hombre extraño, antipático, persigue á sus padres con persecución inexplicable y sistemática. Es Ismael, el desconocido que en el primer acto se le presentó de repente á turbar su felicidad. ¿Por qué? ¿Con qué derecho? ¿Tendrá ese hombre algún motivo para amargar la existencia honrada del bedel? Y si no lo tiene, ¿por qué sus padres no ahuyentan á tal fantasma anunciador de infortunios? A acrecentar esas cavilaciones contribuye el hecho no menos absurdo y extraño de que sus padres se nieguen á participar de la nueva posición del hijo. ¿Por qué? Y el obscuro enigma le abruma, le entristece, casi como un remordimiento, no obstante no ser él culpable de ninguna culpa. Es buen hijo, buen ciudadano, trabaja con ahinco, jamás perjudicó al prójimo con una sombra de mala intención. ¿Qué me pasa? se pregunta también él, y de descifrarle el misterio se encarga el propio Ismael, el hombre extraño y desconocido.

He aquí el secreto. El padre de Eduardo era el encargado de cuidar cuando niño de Ismael, hijo adulterino de un profesor de la Universidad, que confiaba en el bedel. Al morir el padre de Ismael, el de Eduardo dedicó á éste el dinero que le confiaron para el hijo del catedrático difunto. Con ese dinero siguió la carrera Eduardo.

Cuando éste conoce el turbio origen de su buena

suerte siente un gran dolor. Ismael le dice que siempre, siempre, estará frente á él para recordarle, para echarle al rostro la infamia de sus padres. ¡Cruel revelación! ¿Será verdad lo que ha dicho ese miserable, ese bastardo que no es bueno ni útil para nada? Sí, sus padres confundirán al impostor. Y corre presuroso á buscarlos.

Galiana y Ramona explican á su hijo los móviles que les indujeron á la mala acción. «Éramos pobres, queríamos sacrificarnos, creándote un porvenir lucido. Sacrificios de dinero no podíamos hacerlos, no lo teníamos. Te sacrificamos la honradez.» Y luego aclaran más y más el misterio. Ismael era un perdido, lleno de vicios, incapaz de estudiar, rebelde á toda disciplina, bohemio hasta la médula, pero no con la bohemia del talento y del ingenio y de la literatura, sino con la de la truhanería. Y entonces, vino la tentación ella sola. Aplicaron el dinero á quien lo merecía, por excesivo amor paternal, no por instinto de criminales. Adjudicaron al trabajo, á la preparación para la cátedra, á la Universidad, lo que del trabajo, de la cátedra y de la Universidad venía. El padre de Ismael si hubiera vivido hubiera aprobado su conducta. Y la prueba de su inocencia, es que ellos, Galiana y Ramona siguen viviendo en la pobreza. No quieren nada para ellos. A su vez animan á Eduardo. «Sigue tu camino, le dicen. ¿Tú que has robado? En el delito que te atormenta no se ha mezclado para nada tu voluntad. Junto al pedazo de tierra mío, estaba el pedazo de tierra estéril. Corría el arroyo cerca de los dos. Eché yo el agua á la tierra productora,

no tanto por ser mía como por ser buena. ¿Qué culpa tiene el fruto de los latrocinios del labrador?».

La escena es hermosísima, de una gran intensidad dramática. Es el choque de tres almas; para las dos primeras hay la excusa y el perdón del amor paternal, para la tercera no hay excusa posible porque su moral rechaza el origen turbio de su felicidad actual. Y Eduardo anonadado, perdidas muchas ilusiones, desgarrada el alma, dudando de todo, incluso de sus padres, pero comprendiendo que ya no puede torcer el destino y que además Ismael haría inútil la restitución, incapaz como es de regenerarse, se apresta á seguir luchando, abismándose en el estudio y en el trabajo para olvidar el pasado.

El acto tercero tiene dos cuadros, y en él se pinta lo que es un mitin político. Se sabe que Ismael persigue á Eduardo de noche y de día, en todas partes; pero ni le increpa ni le amenaza. No hace más que mirarle. Es un fiscal mudo que acusa sin cesar, es un recuerdo vivo que atormenta. Eduardo va á pronunciar un discurso contra la injusticia que ampara á los valerosos frente á los débiles. Ocupa al cabo la tribuna desde donde habla fácilmente y elocuentemente. De pronto divisa entre el concurso, en la línea primera de los espectadores á Ismael que subraya los conceptos del orador con demostraciones de irónico aplauso. ¡Muy bien! ¡muy bien! ¡Bravo, Eduardo! ¡Ese es un sabio y un justo!

¿Qué pasa entre tanto en el alma de Eduardo? Pasa una cosa terrible, pero explicable, lógica, fatal. Eduardo pierde el hilo de su discurso, balbucea,

siente un sudor frío inundarle la frente. Delira en alta voz con asombro y escándalo de sus oyentes. Es la locura que ya estaba latente, larvada en su cerebro, de tanto sufrir; es la locura que hace tremenda explosión; la locura que se apodera de él y le mueve á saltar de la tribuna, impelido de una fuerza misteriosa. Salta en efecto, se lanza sobre Ismael, su perseguidor, y le ahoga. El trágico incidente promueve una honda, una gran conmoción entre los que asisten al *meeting*. El orador, ya perdida la razón, presa aún del ataque, convulso, espantoso, quiere volver á su tribuna, á su sueño, á su ambición, y cae desplomado. Acuden los guardias, sujetan al delirante y los que están en el escenario gritan: ¡el telón! ¡que baje el telón! y en efecto, desciende lentamente sobre tanta desdicha y dolor...

III

Tal es el drama que ha sido un éxito completo, espontáneo, grande, de verdadero público y no de amigos, ni de *claque*. Se le ha aplaudido á Francos, se le ha hecho salir multitud de veces á la escena en todos los actos y especialmente al final. Y cuando por fin, desierta ya la sala, pudimos correr al saloncillo de autores, estaba el autor de *El Catedrático* rodeado de amigos entusiastas y de admiradores casi desconocidos, que le felicitaban, que le estrujaban y maltraían á fuerza de darle abrazos.

El éxito es tanto más de notar cuanto que la ejecución ha sido más que mediana, lamentable y mala. Thuillier no se sabía apenas el papel y á trechos vacilaba, salvándose por su prestigio y no por su estudio ni por su conciencia. Comes hizo un *Catedrático*, merecedor de que le hubieran reprobado en las oposiciones. Y sólo en la escena del *meeting* político, gracias á su intensidad dramática, á su hermosa factura, á la emoción que produce en el auditorio por sí misma, llegaron á interesarnos y á conmovernos los señores cómicos. Ese drama representado en el Español, hubiera constituído el mayor suceso teatral de la temporada, porque allí Fernando Díaz de Mendoza hubiera compuesto admirablemente la escena grandiosa y sugestiva del *meeting*, haciéndonos recordar por su movimiento emocional aquella otra situación análoga de *El enemigo del pueblo*, del soberano Ibsen. Yo no sé qué tiene el teatro de la Princesa, qué anatema pesa sobre él á manera de perpetua condenación, porque allí no aciertan á salir airosos ni siquiera los grandes cómicos. A punto estoy de retirar cuanto dije en alabanza de Thuillier brindándole y estimulándole á representar *La familia de León Roch,* á vivir los personajes de Galdós.

Francos ha triunfado de todo, de las dificultades de la ejecución, de la *jettatura* de la Princesa y hasta de sí mismo. Y digo esto último, porque él está enamorado de una fórmula artística y á todas horas la defiende, la cual consiste en decir que el teatro de *acción* es infinitamente superior al teatro de *ideas* y aun el único teatro posible. Lo cual puede que que-

de corroborado en este drama—no lo discuto ahora —pero me atrevo á indicar que su más hermosa escena, aquella en que intervienen Galiana (el bedel), su mujer Ramona y su hijo Eduardo (el catedrático), no tiene nada que ver con los cánones de esa estética de la acción y mucho con todo lo que es el teatro moderno de ideas, compendio de arte, de filosofía, de sociología... Allí se lucha sin hacer nada, sin moverse, sin agitarse y esa batalla de las almas es lo más interesante, dramático, vivo y trascendental que ha engendrado el autor ilustre de *El Catedrático*.

Diga lo que quiera y sostenga lo que quiera Francos,—de todo gran talento es teorizar—sus grandes cualidades de artista se sobreponen á sus doctrinas y triunfa por la observación psicológica, por el fondo filosófico y moral del drama, por *su idea*, y no por lo que pasa, porque como acontecer sólo acontece un trágico y hermoso acceso de locura. Lo demás no sucede, *se cuenta;* la acción de los padres de Eduardo *es pretérita* y no actual; y son fuerzas ideales las que actúan como el amor, el odio, el sacrificio paternal, el remordimiento del hijo, etc. El propio Ismael *no hace nada,* nada sino mirar á Eduardo, acusarle en silencio, ser un fiscal mudo que acaba por trastornarlo. Podría decirse de Francos lo que dice Brunetière hablando de Balzac, que pensó hacer un drama íntimo de familia en *Eugénie Grandet,* en *El Père Goriot,* en *Un Ménage de garçon*, é hizo un drama social...

Por eso doy el parabién más cordial á Francos Rodríguez, mi director, mi amigo, mi compañero, á

quien unánimemente se le admira, celebra y ensalza. Por sus grandes talentos y su variada y múltiple actividad merece ser colocado en el número escogido de los intelectuales militantes de más fuste y substancia de la nueva España.

12 de Diciembre de 1904.

IL RE BURLONE

Drama en cuatro actos, de Rovetta.

LEYENDO ayer la prensa italiana me encontré con los relatos de las luchas apasionadas, vibrantes, entre clericales y anticlericales á propósito de un drama del insigne Jerónimo Rovetta. El alto clero, los reaccionarios de todos los matices, como aquí cuando la representación de *Electra,* tratan de hacer una campaña contra *Il re burlone.* Y ha bastado eso, naturalmente, para que el anticlericalismo italiano, que es un estado de alma nacional, defienda la obra contra todos los manejos de la Curia romana y de sus aliados y adláteres. Los anticlericales son, afortunadamente, en Italia los más y los mejores, los elementos intelectuales por excelencia, los que en las Ciencias naturales, en la Filosofía, en el Derecho, en el Arte, en la Prensa y en el gobierno del país llevan la nación una, la nación redimida, por el camino del progreso á banderas desplegadas.

El drama de Rovetta, en que retrata la época ominosa del terror negro, inquisitorial, de los Borbones de Nápoles, de aquel rey Fernando II de las Dos Sicilias, conocido en la Historia con el nombre de *el*

rey Bomba, sería siempre, en cualquier momento, obra que apasionaría á las gentes, determinando luchas políticas; pero además, es hoy de gran actualidad, hoy que se habla, sin que se sepa bien el por qué, de la reconciliación entre el Vaticano y el Quirinal; lo que ha tenido ya la virtud de provocar la protesta enérgica de republicanos y socialistas, de todos los grupos de la izquierda, en el Parlamento y en los mitins.

Por otra parte, aumenta el interés público y contribuye á que todos los partidos intervengan en esta batalla artístico-política, el hecho de que *Il re burlone,* de Rovetta, se haya representado en el teatro Manzoni, de Milán: en Milán, que es la capital intelectual de Italia, que es la ciudad donde más poderosos son todos los que comulgan en la democracia republicana, socialista y revolucionaria.

Rovetta ha sabido evocar en su drama el reino de las Dos Sicilias en el período aquel que dura tantos años, más de medio siglo, y en que parece sumida la tierra napolitana, como casi toda la superficie de Europa, en las tinieblas de la Edad Media. Recordadlo un momento, porque es la historia de ayer, la historia que han conocido y vivido nuestros padres y nuestros abuelos, nuestros ilustres antecesores liberales, en España y en Italia, derramando su sangre por los grandes principios del derecho moderno.

Cuando aquí en España Fernando VII recobra el trono y deroga la Constitución de 1812 y restablece la Inquisición, allá también, en los diferentes reinos, principados y ducados de Italia, vuelve á actuar el

absolutismo y cae Murat y se ve otra vez practicar sus altas justicias al *Santo Officio della Inquisizione*. El que lo dude puede leer la magnífica obra de Amabile sobre la Inquisición en Nápoles ó la monumental obra del norteamericano H. C. Lea *A history of the Inquisition,* Nueva York, 1888. Y repasando esos libros, como los de Frédericq, Molinier, Llorente, Rodrigo, Havet, Ficker, Tanon, Medina y Menéndez Pelayo *(Historia de los heterodoxos españoles),* verá el lector que ya no lo supiere, el paralelismo estrecho entre los movimientos de monstruosa reacción y las tentativas de redención por la libertad en España é Italia.

En 1814, y desde 1814 á 1820, Fernando VII de España aflige al mundo con sus terribles matanzas de liberales, y en 1815, y desde 1815 á 1820, Fernando I de las Dos Sicilias entrega al famoso sicario Canosa las vidas de millares de liberales, que unos perecen en el cadalso y otros en las galeras. Entonces fué cuando en España la Universidad de Cervera anatematizaba la «fatal manía de pensar» y, cerradas las universidades, se abrían cátedras de tauromaquia, y entonces fué cuando, de orden de Fernando I, en Nápoles, se quemaban por mano del verdugo las obras de Voltaire, de Rousseau y Montesquieu.

Y después, en España y en Sicilia surgen los alzamientos de 1820, sofocados aquí, á los pocos años, con el auxilio de los cien mil hijos de San Luis, sofocados allá en sangre, con la ayuda de los austriacos. Más tarde, en 1830, y tras del corto reinado de Francisco II, sube al trono de Nápoles Fernando II, ó sea

el rey Bomba, y si en los primeros tiempos concede cierta libertad y promete y promulga una Constitución, como en España en el período de la regencia de María Cristina durante la guerra civil, y en el de la regencia de Espartero, del 40 al 43, es para faltar mejor á sus juramentos, para entregar el poder al odioso ministro Delcarreto, alma absolutista, tiránica y cruel...

Del 30 al 60 duró en las Dos Sicilias el régimen del terror negro, con levísimos intervalos de libertad, hasta que al fin toma á Gaeta el Rey Víctor Manuel y entran en Nápoles las tropas del heroico Garibaldi. Ese régimen del terror, iluminado con los resplandores de las revolucionarias conspiraciones de los *carbonarios,* es el que ha querido pintar Rovetta en su admirable drama *Il re burlone*, admirable por la resurrección histórica del ambiente de la época y de la figura culminante de Fernando II, *el rey Bomba*. El que lo ha logrado lo prueba la rabia y desesperación de los clericales.

El teatro de la acción, el lugar en que ocurre el drama de Rovetta, no puede ser más interesante y sugestivo. Es Nápoles, la ciudad del sol, la ciudad española, donde combaten las ideas del pasado con las ideas del presente y del porvenir; aquel Nápoles que vió en las postrimerías del siglo XVIII alzarse una República y en los comienzos del siglo XIX crearse un reino revolucionario y democrático bajo el cetro del gran general Murat, para después caer en pleno siglo XIX en los horrores de la reacción, mitad monstruosa y mitad bufonesca de *el rey Bomba*.

¡Nápoles! Allí la Naturaleza canta la libertad, el progreso, mientras que el Estado, la sociedad, la educación política cantan la tiranía, y con la dinastía borbónica hacen inolvidables las hazañas de la alianza mortal del altar y el Trono, del *Santo Officio della Inquisizione*, que sirve los sueños de destrucción de los Reyes... La Naturaleza, el aire, el sol, el mar azul, evoca las grandezas que Lombroso pintara hablando de las inmortales Repúblicas de la Edad Media, mientras que las huellas del despotismo en calles, plazas, monumentos, torres, iglesias, palacios, y hasta en el lenguaje, mueven á condenar para siempre la dominación borbónica...

*
* *

En *Il Corriere della Sera* encuentro relatado *in extenso* el argumento del drama de Rovetta *Il re burlone*. Extractaré la reseña, dejándola reducida á lo estrictamente necesario para que los lectores se formen idea de lo que es la brillante obra.

El primer acto de *Il re burlone* es de simple exposición para fijar lo que es el ambiente, para preparar la entrada de los personajes principales. Estamos en Nápoles, y en un cuarto lujoso del hotel del *Giglio d'Oro,* precisamente en la habitación de Rosalía Mirabella, la *prima donna* del teatro de San Carlos. Es ya tarde; la ópera ha terminado, y la tiple regresa á su casa llevando entre los brazos las coronas y las flores que le arrojaron á la escena en premio á su tra-

bajo artístico. Le acompañan el noble Andrea del Castelluccio, gentilhombre de Corte; el empresario Barbaia, el periodista Taddei, y el profesor Savoldi, maestro del Príncipe heredero. En la calle le dan serenata á la tiple, y se oye el sonido de guitarras y mandolinas y el eco de los vivas con que la aclaman. En un cuarto contiguo duerme Fannya, la que se hace pasar en el teatro y fuera de él por hermana de Rosalía.

Los tiempos son de mojigatería y de beaterio, y Rosalía Mirabella, la artista célebre, no puede declarar que Fannya es hija suya, de un amor de su primera juventud. La muchacha tiene dieciséis años y es un primor de belleza y de ingenuidad. Es novia de un apuesto mancebo, del barón Vincenzo Alliana, quien llega á poco de regresar al hotel la tiple, fingida hermana y madre verdadera de Fannya. Todo en torno á Rosalía es júbilo y entusiasmo, cuando entra la doncella, que viene del teatro, y anuncia entre suspiros y lágrimas que la Policía ha secuestrado los trajes, las mallas color carne, las faldas cortísimas de la ilustre artista, porque el Rey, y sobre todo la Reina María Teresa, ven en tales vestidos un atentado fiero á la moral y á la religión.

Para colmo de males, el Rey, que hace pocos días que regresó á Nápoles, ha invitado á Rosalía Mirabella para que cante en Palacio con ocasión de las fiestas de Navidad, en el gran drama sacro *El Nacimiento de Jesús*, cuya representación se prepara en su residencia regia de Caserta. Y todos sospechan en la invitación una celada, un pretexto, á fin de aprisio-

nar ó desterrar á la célebre tiple. Pero no irá sola á la cárcel ó al destierro, porque entonces se descubrirán sus relaciones con el barón de Alliana, que conspira por la unidad italiana. Tiemblan los presentes: el barón Alliana, el conde Verolengo (amigo del Rey que no podrá él tampoco salvarse), la tiple, su hija... Y ésta, que ha oído la conversación desde el cuarto contiguo, que les ha oído hablar de las conspiraciones carbonarias, asoma la cabecita rubia por las cortinas para decir: «¡Prométeme, Vincenzo, que no conspirarás!» Toda la escena se ilumina con un rayo de luz, de hermosura y de juventud con la aparición de Fannya, de su inocente sonrisa...

El segundo acto pasa en una sala del palacio de Caserta. Aparece Fernando II, el *rey Bomba*, en mangas de camisa, con el cigarro en la boca, entretenido en componer una corona de oro que cubrirá la cabeza de madera de un monigote ó payaso que en el *nacimiento* ha de representar uno de los Reyes Magos. Y sobre la rica mesa de la sala se ven esparcidos juguetes y payasos representando el buey y la mula, los otros Reyes Magos, los pastores y el niño Jesús. El jardinero de palacio y su mujer ayudan al Rey en su trabajo. Fernando II se ríe del jardinero; refiere cuentos verdes en dialecto napolitano, y cuando no le observa el marido pellizca á la mujer, de carnes blancas y sonrosadas. El *rey Bomba*, mientras le arregla la cabeza al Rey Mago tararea un aria de la ópera *Linda*. El contraste es característico é irresistiblemente cómico. El arte con que Rovetta presenta al *re burlone* bajo su verdadero aspecto, siempre

riendo, trivial, ignorante, presuntuoso, cruel, cerrado á toda idea nueva, hipócrita, embustero, supersticioso y beato, le valió una grande y unánime ovación.

Entran el Príncipe heredero y sus tres hermanitas, el noble Castelluccio, el capitán Alliana, el conde Verolengo, Rosalía y Fannya y, por último, monseñor Cocle, el fanático y terrible confesor del Rey. Los guardias suizos que guardan la puerta y que se ven en el jardín, anuncian con pompa cortesana la entrada de todos aquellos personajes, á quienes recibe el Rey en mangas de camisa y sin cesar en su tarea de componer muñecos. Todos se inclinan, haciéndole grandes reverencias, y el Rey, no obstante su aspecto y sus burlas, actúa de majestad.

¡Ah, el *rey Bomba!* Al noble Castelluccio le quita la silla en el momento que va á sentarse, derribándole en el suelo; al maestro Savoldi le habla en tono de mofa de su ciencia, y dice que á su hijo el Príncipe heredero, no le hace falta saber nada sino montar á caballo y jurar en todas las lenguas; al conde Verolengo le advierte que serán inútiles todas las conspiraciones, porque Carlos Alberto es un loco y Pío IX, el Pío IX liberal de la primera época, un curilla vanidoso y jugador de ventaja, y á todos, comenzando por Rosalía, les dice que no consentirá que le traigan *jettatura* con sus liberalismos, sus artes y sus ciencias al palacio de Caserta.

El *rey Bomba* concluye por sentarse en la mesa, apoyar los pies en una silla y, mordiendo la colilla del cigarro, estallar en sonora carcajada. El actor Calabresi, que hacía de rey Fernando, tuvo una ova-

ción, un éxito delirante, al interpretar la famosa figura histórica.

Después, después, cuando ya se han ido todos y va á dar comienzo el drama sacro, el *rey Bomba* se queda solo con monseñor Cocle, el terrible y fanático confesor del Monarca. Por el teatro pasa la sombra de Torquemada y de todos los odiosos inquisidores que han sido en la tierra. El Rey cae de hinojos ante Cocle, y su confesión es una de las escenas más hermosas del drama, la que ha levantado mayores protestas entre los clericales. En aquel diálogo entre el Rey y el confesor queda decretada la represión en sangre de todos los complots de Alliana y Verolengo. En esa escena Cocle ha revelado al Rey que una vasta conspiración, una conjura militar, amenaza la seguridad del reino y la vida del Soberano, señalando como cabezas de motín al maestro Savoldi y al capitán Alliana...

En el tercero y en el cuarto acto la acción, que en los dos primeros actos se ha desarrollado lentamente, se precipita y conduce á la catástrofe final velozmente. El Rey ha ordenado al regimiento de suizos que encarcelen al barón Alliana y al maestro Savoldi. Y el Rey, con Cocle en persona y con el barón de Battifarno, inquisidores feroces, se trasladan á las cámaras regias donde se hospedan la tiple Rosalía y su hija Fannya.

Momento emocional, momento hermosamente dramático. Las dos pobres mujeres son interrogadas brutalmente. Puestas en el tormento, lloran, suplican, piden perdón de culpas imaginarias.

El miedo á la conspiración ha despertado en el alma de Fernando II el tirano que en él dormitaba, y se presenta como es: feroz é implacable. En vano Fannya, loca de terror, confiesa que es hija de Rosalía, creyendo que es ese el secreto que tratan de arrancarle. Lo que él quiere que confiesen las dos es que el barón Alliana conspira y que le cuenten la conjura en sus menores detalles. La infeliz madre y la infelicísima hija no saben nada. Pero no importa, porque siguiendo los procedimientos de la Santa Inquisición servirán como testigos de cargo. Y como tales testigos figuran, no obstante sus protestas y llantos desesperados, cuando aparece Alliana conducido por los guardias suizos á celebrar un terrible careo.

En el acto final, Alliana ha sido condenado por un Tribunal militar á ser pasado por las armas. Rosalía y su hija podrán partir desterradas del reino; el conde de Verolengo será transportado á bordo en un buque de guerra á la presencia de Carlos Alberto. Tal es la voluntad del Rey, su odiosa justicia. Y cuando Alliana va á la muerte, al fusilamiento, aparecen Rosalía y Fannya, llevadas allí por mediación de la Reina de Inglaterra, á pedir perdón de rodillas. Tienen una suprema esperanza al entrar el niño Príncipe, el heredero del trono, y á él se acogen y su tierna inocencia invocan.

—*¡Nessuna grazia!*—exclama el *rey Bomba,* y les vuelve la espalda. Fannya cae desmayada, mientras que su madre, socorriéndola, besándola, llamándola tesoro mío, maldice al Rey y pronostica la te-

rrible venganza del pueblo italiano, el destronamiento del bufonesco, monstruoso, tirano.

La maldición con que termina el drama de Rovetta es una profecía histórica, el cumplimiento de una fatalidad y de una expiación inexorables, porque todos los déspotas sucumben cuando más seguros están de su poder y de su grandeza. Es la ley eterna. Y los espectadores del teatro Manzoni, al acabar la representación de *Il re burlone*, dan testimonio de ello, gritando: ¡viva Italia!, ¡viva la libertad!, ¡abajo el clericalismo!

20 Enero de 1905

TEATRO HISTÓRICO

Andrónica.

I

ESTAMOS estos días en Madrid en pleno teatro histórico, entregados en cuerpo y alma á las resurrecciones más ó menos verídicas, siempre menos que más, de edades pasadas. En el Español se está representando *Andrónica*, del dramaturgo catalán Guimerá; en la Princesa *¿Quo vadis?*, arreglo hecho por un poeta mejicano de la famosa novela del polaco Sienkiewicz; en la Zarzuela *Lysistrata*, traducción y arreglo de una pieza alemana de no recuerdo qué autor; en Apolo *¿Quo vadis?*, de Sinesio Delgado, que, naturalmente, nada tiene que ver con la célebre obra de Sienkiewicz... y así en casi todos los teatros, sin contar el Real, donde, naturalmente, el asunto de las óperas suele ser histórico.

Comenzaré por *Andrónica*, porque nobleza obliga y porque cualquiera que sea el juicio que se forme del drama—el mío es severo y ya tendrán ustedes ocasión de irlo notando,—no se puede negar que el dramaturgo catalán es un hombre de gran talento,

un literato de verdad. Don Angel Guimerá ha tenido siempre especial predilección por las producciones históricas. Acuden á mi memoria sin necesidad de consultar ningún libro las siguientes: *Gala Placidia*, tragedia en tres actos; *Judit de Welp*, tragedia en tres actos; *Lo fill del rey, Mar y cel*, *Rey y monjo*, también tragedias en tres actos; *Jesús de Nazareth*, tragedia en cinco actos; *Las monjas de Sant Ayman*, leyenda dramática en cuatro actos; *Mort d'en Jaume d'Urgell*, monólogo, etc... A todo este bagaje histórico, cuyo solo título basta para clasificar su género, viene á añadirse *Andrónica*, drama que se estrenó la noche del jueves 12 de Enero en el teatro Español, sirviéndonos en Madrid las primicias de esta obra de Guimerá todavía no representada en Barcelona.

Andrónica se nos ha presentado vestida con las galas admirables del verso castellano rotundo y sonoro. El redactor de *El Imparcial*, D. Luis López Ballesteros, ha traducido *Andrónica* del catalán, escribiendo más de tres mil versos endecasílabos, empresa que por lo arriesgada y lo importante bien merecía el premio del heroísmo. Ballesteros que es un hombre de letras esclarecido, de gran estro poético, ha realizado verdaderas maravillas en la traducción, no sólo por su fidelidad y buen gusto al verter en otra lengua el texto primitivo, sino porque añadió poesía, alma y sangre á la obra de Guimerá. De suerte que se nos ofrece por la feliz conjunción de dos ilustres literatos, algo así como un libro maestro en su clase. Ballesteros por su cuenta y riesgo probó

fortuna en el teatro otras veces, valiéndole generales aplausos su drama original *Raza vencida*. Y además es el arreglador y traductor de *Hamlet*, versión castellana que es una perfección, una hermosura.

Y, sin embargo, ni la fama de Guimerá, conquistada para siempre en *Mar y Cielo*, en *Tierra baja*, en *María Rosa*, ni el nombre de Ballesteros, que al traducir *Andrónica* se ha ganado la cruz laureada de San Fernando en el orden del arte, han podido triunfar por completo en el ánimo del público intelectual que presenció el estreno. Me apresuraré á decir que no es obstáculo para que *Andrónica* alcance muy justamente un número crecidísimo de representaciones. Paseará triunfalmente por toda España en alas de sus hermosos versos, de la plasticidad de sus cuadros, del movimiento artístico que se observa en todos los actos y también ¿por qué no decirlo? de cierto carácter anticlerical que avalora la producción y le presta actualidad indiscutible. Es un drama que pasará el mar, que se hará mucho en América y que en todas partes despertará curiosidad y cosechará aplausos.

Reconozco todo eso, proclamo todo eso y no obstante afirmo una vez más que no me gusta *Andrónica*, ó, para decirlo en plural, que no nos gusta á cuantos tenemos otra idea del arte que la en otros tiempos en boga cuando el romanticismo se enseñoreaba del teatro y de la novela. Dejo para el final de este artículo exponer mi opinión entera acerca de lo que llamaría Taine el ideal en el arte, y voy á decir en cuatro palabras cuál es el argumento de *Andró-*

nica, y por qué siendo excelsa su forma, admirables los versos, hermosas, plásticamente consideradas, las situaciones, resulta un drama malo y viejo, tan viejo como la época que trata de reconstituir en escena.

II

La acción de *Andrónica* pasa en Anatolia, pequeño estado que lucha por su independencia con Bizancio. Estamos en el siglo XI, en 1022 de la Era Cristiana, cuando se alza el telón. Aparece Heracleas y nos cuenta que á él le debe el trono de Anatolia el emperador Nicéforo, y que, como Bizancio, amenaza invadir el territorio, él le ha aconsejado á Nicéforo que convoque al pueblo y se entregue en sus brazos para salvar la corona. Nicéforo es un soberano corrompido, degradado por los placeres, débil, voluntarioso, cruel, supersticioso, embustero, traidor, enfermo de alma y de cuerpo. Un verdadero soberano absoluto y autocrático de todos los tiempos y de todos los países, cuya única política es el palo, el tormento y el suplicio. Por un instante concebí grandes esperanzas al ver el tipo. Pensé que sería algo semejante á aquel Heliogábalo de la novela de Jean Lombard *L'Agonie*, y me preparé á sentir hondas emociones.

Fernando Díaz de Mendoza, que hace el papel de Nicéforo, sale á escena con paso tardo y vacilante y tiene que sostenerse sobre los hombros de todos sus nobles y principalmente de Heracleas, no obstante

su juventud. Es ese un Heliogábalo de la civilización bizantina, ó sea un monstruo decadente y degradado.

Pues señor, no hay nada de eso. Guimerá no es un observador, sino un poeta romántico incapaz de sostener la realidad de un carácter cinco minutos seguidos. ¿Se quiere la prueba? Ahí la tenéis. El pueblo de Anatolia viene, entra en palacio y expone sus lamentos y sus quejas por boca de Sergio, especie de tribuno popular. Y con el pueblo viene también *Andrónica,* una monja que está á punto de profesar y que antes de tomar el velo á perpetuidad, de encerrarse en el claustro por toda la vida, intenta la empresa de convertir al bien y á la justicia al monstruoso Nicéforo. Le predica el amor, le infunde en un cuarto de hora de parlamento ideas que jamás sospechó siquiera el tirano, y éste al solo contacto de la monjita por haberla besado y estrechado entre sus brazos, se trueca en un mansísimo cordero. No falta más sino que Nicéforo promulgue una Constitución para la anatólica gente, ni más ni menos que el Zar quiere promulgarla ahora cuando ve próxima la revolución y cae Puerto Arturo en poder de los japoneses. Aquello es un idilio: *Andrónica* está enamorada de Nicéforo y Nicéforo enamorado de *Andrónica.* El amor del augusto y de la monja hace el milagro de que el pueblo y el rey se reconcilien y que Nicéforo mande quemar en la plaza pública los instrumentos de tormento y de suplicio...

¡Cómo hablan Sergio el tribuno popular y Andrónica la monja! Oyéndolos se queda uno encantado, perplejo y suspenso. Hablan de derechos, de liberta-

des, de progresos, del común origen humano, del plebeyo más miserable y del emperador más poderoso, ni más ni menos que si estuvieran, no en el palacio bizantino y en 1022, sino en el seno de la Convención francesa en 1793. ¡Qué lástima que no sea verdad tanta belleza! Porque pregunto yo al señor Guimerá y les pregunto á ustedes, queridos lectores míos, y pregunto á todo el mundo en quien no se haya abolido el raciocinio humano: ¿Si hubiera existido en el siglo XI de la Era cristiana un rinconcito del planeta tierra, por pequeñísimo que fuera, así como la Anatolia, en donde las gentes pensasen y hablasen de libertad y de derechos, como supone Guimerá, se hubieran necesitado 767 años, cerca de ocho siglos para producirse la Revolución francesa? ¡La sangre que se hubiera ahorrado la Humanidad de ser cierto lo imaginado falsamente por el dramaturgo catalán!

Sergio dice en el drama, que un emperador y el más miserable plebeyo vienen al mundo engendrados en el mismo vientre, piernas y brazos al aire y con igual miseria. ¡Pensar eso un Sergio en el siglo XI, en 1022 de la Era Cristiana y en el obscuro reino de Anatolia! ¡Pero señor, si es en pleno siglo XX, en 1905, y todavía hoy en Rusia, que es algo más que la Anatolia, que está bajo la esfera de influencia de Europa, con ferrocarriles y telégrafos y electricidad y automóviles y rayos X y radio-actividad, y no hay un *mujik* que se atreva á pensar que el Zar es igual á él y viene del mismo vientre humano, y si lo pensase no podría decirlo! ¿Habrá insensatez mayor que esa, que

hacer hablar como un Danton ó un Robespierre ó pensar como un Tolstoi, á cualquier Sergio del siglo XI? ¿Son esas las reconstituciones históricas? ¿Es eso arte, el arte todo verdad y todo vida que necesitamos en los tiempos que corremos?

Prosigamos.—Una vez que Andrónica se ha desahogado, pronunciándole un conmovedor sermón á Nicéforo y antes de que pueda ser suya, abandona el palacio imperial y se vuelve al claustro. El pueblo grita: ¡Viva Andrónica!; el pueblo se prepara á pelear contra Bizancio, el pueblo jura vencer á los invasores. Pero desgraciadamente Nicéforo, que se ha quedado solo, sin los consejos de Andrónica, sin su ángel bueno, torna á las andadas y es cruel, vengativo, traidor, embustero, juguete de las perfidias de Heracleas. Los instrumentos del tormento y del suplicio se han quemado en la plaza pública de mentirijillas y funcionan de nuevo. El pueblo se subleva, grita ¡Muera Nicéforo! y ¡viva Andrónica! y penetra en palacio para asesinar al emperador. Este, loco de miedo y de amor, de miedo á su pueblo y de amor á Andrónica, corre en busca de ésta y se mete cual en asilo sagrado en el convento donde su amada se refugió de por vida. Llega ¡ay! tarde, llega cuando Andrónica acaba de profesar. Es la esposa de Dios y no podrá ser nunca la esposa de Nicéforo.

¡Qué cosas pasan en el teatro romántico! ¡Qué cosas pasan en los dramas de Guimerá como en los de Echegaray! Andrónica, que no ha consentido en unirse á Nicéforo en el primer acto cuando aún era novicia, y por lo tanto, podía casarse sin romper nin-

gún voto, no vacila en el segundo acto, ya monja profesa, ya entregada á Dios de por vida, en seguir al emperador por montes y valles. No es que yo sienta ningún escrúpulo ni espanto porque una monja abandone el claustro y abjure de sus promesas solemnes. Por mí ya las pueden soltar á todas y sería una obra sana y humana, que todas las Andrónicas topasen con Nicéforos. Pero hay que tener un poco de lógica y de sentido común, señores poetas, y cuando se establece la tesis de que el amor humano puede más que el amor divino, lo cual me parece de perlas, ¿por qué la tesis es falsa en el primer acto y es verdadera en el segundo acto? Y no se diga que Andrónica se marcha del convento sacrificándose á la patria, para evitar la invasión, convertida en una Juana de Arco, porque ese mismo motivo existía desde el comienzo de la obra y cuando Andrónica va por primera vez al palacio de Nicéforo, ya Bizancio toca á las puertas de Anatolia. Es el gusto melodramático de acumular dificultades, de faltar á la verdad á sabiendas. Además, y si Andrónica es una monja le debe importar un ardite de la patria. Ella está casada con Dios para siempre, y sólo puede vibrar su alma por los intereses espirituales. Patria, imperio y pueblo, son ideas profanas que no tienen cabida en el corazón de una mística...

Ello es que en el tercer acto Andrónica y Nicéforo aparecen al frente del pueblo, decididos á libertar la patria del invasor bizantino. Pero no cuentan con la huéspeda, y la huéspeda es la Iglesia, de acuerdo con Heracleas. La Iglesia anatólica, cristiana, repre-

sentada por media docena de obispos con mitra y todo, surge en el preciso momento, en el átrio de una catedral para exigir su presa, para que Andrónica vuelva al claustro. Nicéforo se siente valiente y les dice á los obispos: «¡Monstruos! sois capaces de destruir la vida en las propias entrañas de las madres!» Y se niega y hace muy bien á entregar á su amada.

En esto surge Heracleas á quien se creía muerto pero que estaba vivo. Heracleas puesto de acuerdo con Bizancio viene á destronar á Nicéforo. Y lo destrona en efecto, pero antes comete un acto horrendo. La Iglesia le dice señalando á Andrónica: «la salvación eterna para el que mate á esa mujer». Heracleas la mata y el ejército bizantino penetra en la capital de Anatolia. Se vé un resplandor de incendio, al propio tiempo que los anatólicos izan á Andrónica moribunda sobre sus espaldas, gritando ¡viva Andrónica! y ¡viva Anatolia! Es en vano, porque con el último suspiro de la heroina se pierde la independencia de aquel Estado. Y cae el telón. El drama ha concluído.

III

Para mayor dolor en esas dos últimas escenas se expresan ideas anticlericales, para mayor dolor aquello es una *Electra* del siglo XI. Y lo lamento en vez de alegrarme, porque si los neos y ultramontanos atacan la obra, tendremos que defenderla como si fuera cosa nuestra y como si estuviéramos conformes

con aquellos delirios artísticos. Yo sostengo que se puede hacer mayor daño á las ideas anticlericales, democráticas, liberales, racionalistas por los amigos que por los enemigos, y que cuando en el teatro ó en la novela, es decir, ante el gran público, se invocan falsamente, con los datos de la realidad equivocados, se las desacredita inútilmente, en puro perjuicio. Porque vengamos á cuentas, ¿es posible, es racional suponer que en el siglo XI, las gentes hablen y piensen como pensaría y hablaría un Renan ó un Voltaire, acerca de los votos religiosos?

Concibo y me explico perfectamente que un emperador de Anatolia ó de cualquier parte, en el siglo XI, ó si se quiere en el siglo III de la Era Cristiana, viole los votos religiosos, rompa la clausura de un convento, se case con una monja y hasta se amancebe con toda una comunidad. Casos se han visto y se verán. Pero Nicéforos de entonces y aún Nicéforos de ahora, no invocarán los argumentos de un Waldeck Rousseau discutiendo la ley de asociaciones, sino que atropellarán monjas y conventos en nombre de su autoridad indiscutible é incontrastable, en nombre de la fuerza brutalmente soberana. Napoleón I llegó á encarcelar á un Papa, pero no lo hizo acudiendo á la diosa Razón de Robespierre, sino llamándose católico, apostólico, romano. Y desde Nicéforo á Napoleón, ya había llovido, pasaron siete siglos...

La noche del estreno me decía Guimerá un tanto amoscado al saber que á mí no me gustaba su drama. «Lo que más me ofende es que ustedes supongan que soy un espíritu atrasado. No; yo soy racionalista, an-

ticlerical, casi diría que ateo.» Y como no es piadoso, ni discreto, ni siquiera de buena educación discutir con los autores la noche de un estreno cuando el público aplaude y los llama á escena, yo me callé y sonreí. Ganas se me pasaban de decirle: «Peor, que peor, mi querido amigo, porque usted será todo lo racionalista y ateo que quiera, pero en Anatolia eran cristianos, y muy cristianos y no tiene ni tanto así de verosimilitud, que usted les preste un lenguaje que jamás pudo ser el suyo. Hablara un Juliano el Apóstata y estaría plenamente justificado eso de que él dijera que la Iglesia es capaz de matar la vida en las propias entrañas de las madres. ¡Pero Nicéforo en plena Edad Media, hablando como los hombres de la divina *Hélada* como un griego, como un pagano! Después de eso, después de Anatolia y de Andrónica y de Nicéforo, aún pasó la Humanidad por prolongada noche de tinieblas y se inventó en el mundo la Inquisición y ocurrieron las Dragonadas y la Saint-Barthelemy y tantos y tantos horrores perpetrados por el furor religioso. Ni usted, ni nadie, señor Guimerá, tiene derecho á falsear de ese modo la historia, entre otros motivos porque la mentira jamás fué belleza artística y pretender imponernos el arte á fuerza de inventar cosas, es corromper la vida y el arte, impidiendo el progreso en vez de acelerarlo. El verdadero ataque al clericalismo, si usted á propósito de la obscura Anatolia trata de hacer un drama con símbolo político, está en pintarnos á Nicéforo muy piadoso y muy cristiano y muy convencido de que la Iglesia tiene razón, pero atropellando á Cristo

y á la Iglesia por seguir su soberano capricho y antojo. Eso son todos los emperadores cristianos y católicos que existieron en el mundo desde Constantino hasta nuestros días. Y lo demás será una bella música poética, de rotundos y sonoros versos, pero música, tal y tan vana que no hará adelantar un paso á nuestros problemas del día contra el altar y el trono...»

Eso hubiera dicho yo al respetable dramaturgo catalán la noche del estreno, de no privármelo el deseo de no amargarle su triunfo convencional, su *succés d'estime*. Porque nadie entre los críticos, escritores, poetas, periodistas y hasta políticos que llenaban el teatro Español, aplaudían de veras. Celebraban sí, es claro, la hermosa traducción de López-Ballesteros y el estro poético de Guimerá, pero era rindiendo un homenaje de cariño y de respeto al aspecto exterior, formal de la obra, de ninguna suerte á su fondo, alma y substancia. A un Guimerá que ha escrito cosas tan bellas como *Tierra Baja* y *María Rosa*, no se le puede tratar con desdén ni reirse de sus producciones, aun no estando conformes con ellas. Es Guimerá al teatro catalán lo que Echegaray al teatro castellano, y naturalmente abominando del género, combatiendo el romanticismo que lo informa, es imposible no estimar la personalidad relevante de uno y de otro. La censura por muy doloroso que nos sea expresarla, tiene como impulso principal la tristeza y no la ira. ¡Qué lástima, dice uno, que valiendo lo que ellos valen, estén todavía en las fórmulas que ya eran viejas á principios del siglo XIX! Si el duque

de Rivas resucitase ahora, lo probable es que volviera á escribir *Don Alvaro*, pero *Don Alvaro* hoy no representaría el progreso que representó en la época en que fué escrito. Aparte de que *Don Alvaro* vale infinitamente más que *Andrónica* ó que *Mar sin orillas*, y no tiene ni puede tener parentesco ninguno con *El loco Dios*.

Aparte de que el Guimerá de *Andrónica*, no es ni con mucho el Guimerá de *Mar y cielo*, por ejemplo. Aquella es también una tragedia, ¡pero qué diferencia de concepción y valentía en el lenguaje! ¿Hablábamos de anticlericalismos? pues fíjense los lectores. En *Mar y cielo*, el terrible corsario que es el personaje más simpático de la obra, pone en parangón su fe muslímica y su proceder humano con la fe cristiana y el proceder artero de sus enemigos y en el punto culminante del drama mostrando una cruz exclama: «he ahí el símbolo de paz y de amor que habéis convertido en instrumento de odio y de guerra.» Eso será un poco extraño y hasta falso en boca de un bárbaro corsario, pero al menos Guimerá no se propuso entonces restaurar época histórica alguna.

No es que yo proscriba en absoluto la imaginación y la fantasía, no. Estas como musas creadoras del arte podrán tener y tienen todos los fueros de libertad que los románticos quieran. Ese no es mi ideal, pero yo no trato de imponérselo á nadie y admito todos los géneros, incluso los averiados por el tiempo. Me podré deleitar con un drama de Calderón, á condición de que no traten de convencerme que esa es la última palabra de nuestro arte en el siglo XX y que

los que escriban en 1905 hayan de salir por ahí predicando como «actuales» las soluciones morales y jurídicas del *Médico de su honra*, pongo por caso. El artista de esta hora que corre, que sin ser Calderón, ni muchísimo menos, pensase como D. Gutierre, sería un infeliz equivocado, digno de ingresar derechamente en una casa de orates. Por la sencilla razón de que Calderón, siendo quien era, no hacía pensar ni hablar á sus personajes como Sófocles ó Esquilo. ¿O es señores míos que el arte va á escapar á las universales leyes del progreso humano? Si eso fuera así valdría más que rompieran ustedes la lira y colgasen las plumas, porque á Calderón no le han de aventajar y la única ventaja está en los problemas, en las cosas y en los hombres que ustedes estudien.

IV

Pero además hay otra cosa que decir y me urge decirla. ¿De qué se trata? ¿De dejar correr la fantasía como bruto desbocado, sin freno? Pues entonces no hay que jurar el nombre de la Historia en vano. *Andrónica* puede colocarse once siglos antes de Cristo ú once siglos después y nada habrá cambiado. Pero si se trata de escribir historia dramática, obra artística, bebiendo en las fuentes inmortales de los hechos que fueron, de los anales de la humanidad, tómese el trabajo el artista de estudiar la época, de no atribuir á sus personajes ideas, pasiones, sentimientos, lengua, que jamás pudieron tener. ¡Resurrecciones his-

tóricas! Ahí está la novela de Flaubert *Salammbó*, resucitando á Cartago, ó la novela de Lombard *L'Agonie,* resucitando á Roma... Lo demás es escribir *Escalinata de un trono,* como Echegaray, *Andrónica,* como Guimerá... Y es que tanto Flaubert como Lombard tuvieron que pasarse muchos años estudiando libros, documentos, pergaminos, monedas, usos, costumbres, idiomas y hasta piedras en que quedaron grabadas aquellas civilizaciones, mientras que Echegaray y Guimerá escriben al correr de la pluma, con el vuelo de su fantasía, calumniando la historia y sin darnos la sensación, la pasmosa visión de *Salammbó* ó de *L'Agonie.* Ninguna obra de Chateaubriand puede resistir el más somero análisis, y en cambo ahí está en pie *La vida de Jesús* de Strauss, y eso que el escritor francés escribía elocuentemente y el filósofo alemán no brillará por su estilo. Para farándulas imaginativas y embusteras bastantes tenemos con los libros de Pierre Loti, por ejemplo.

Y lo mismo que digo de Guimerá en su *Andrónica* he de decir de Sienkiewicz en su *¿Quo Vadis?* Si el *Byzance* de Jean Lombard es á *Andrónica* lo que el oro de ley al doublé y lo que las perlas de Golconda á los diamantes americanos; *L'Agonie*, del mismo Jean Lombard, es al *¿Quo Vadis?* de Sienkiewicz, lo que las pirámides de Egipto son á los montones de arena que levantan los chicos en la playa. Eso no obsta para que la novela del polaco Sienkiewicz por su falsedad horrenda haya alcanzado una fama y una popularidad que jamás alcanzará Lom-

bard, porque el vulgo es infinito y la mentira reina sobre la tierra en el arte y en todo. Pasarán *Andrónica* y *¿Quo Vadis?*, darán un dineral si se quiere á sus autores, pero no habrán añadido una joya más á la espléndida corona de la Belleza y de la Verdad. Y la Belleza y la Verdad viven eternamente. Ahí está el *Quijote* para proclamarlo por los siglos de los siglos.

Id, id á ver á *Andrónica* y *¿Quo Vadis?*, que probablemente darán la vuelta á Europa y América, pero vedlos por las decoraciones, por los trajes, por la visualidad teatral de las escenas, de ninguna manera como arte. También los grandes bailes de cualquier gran teatro de París, Londres, Berlín ó New York, suspenden el ánimo y entretienen los sentidos. *Andrónica*, como *Aida*, como *El Profeta*, como *Hugonotes*, es un gran asunto para ópera. Con música la anatólica gente causaría sensación y no sorprendería oirla hablar cual á los revolucionarios franceses de derecho y de libertad... Todavía es más ópera el melodrama *¿Quo Vadis?* y de él trataré en otra carta. Ahora hago punto final, diciendo, como Campoamor, que toda historia es mentira...

7 de Febrero de 1905.

POESIA Y PROSA

(LO QUE QUEDA DEL CENTENARIO)

ESPAÑA es un país notable por todos estilos, y una de nuestras notas características, el rasgo culminante en la psicología nacional, lo que nos convierte en un pueblo aparte, es falta de perseverancia, de paciencia, de espíritu de *suite*, en una misma idea.

Al día siguiente del rosario de catástrofes con que nos afligió la infausta suerte en 1898, salieron doctos profesores en redención y nos predicaron el olvido de la áurea leyenda, el reniego de las aventuras guerreras, el propósito de enmienda de no volver á derramar sangre sino con su cuenta y razón. Nada de quijotismos estériles se nos enseñó entonces. Nada de entusiasmos por el Cid y Don Pelayo que suenan á falso, como los entusiasmos de encargo de los alumnos de retórica. La epopeya de los ocho siglos ya no nos enardece, porque reflexionamos que, con menos siglos, hubiéramos podido hacer la misma tarea, si no nos hubiéramos entretenido tanto y tan á menudo en pelearnos por gobernar, ó no hubiesen

preferido los reyes y *ricos homes* de Castilla que los moros les fueran trabajando las tierras de Andalucía, pagándoles el rescate en buenas monedas de oro.

Críticos muy sinceros del desastre nos daban con la badila en los nudillos. No hay que tomar en serio —nos decían—aquello de que nuestra patria ha tenido aprisionado en el mundo el genio de la guerra. La historia de España—añadían estos censores malhumorados—proclama otra cosa. Dominada por los fenicios, conquistada por los cartagineses, esclavizada por los romanos, subyugada por los visigodos, conquistada por los árabes; vencida por Portugal, vencida por Luis XIII, vencida por Luis XIV, por Inglaterra, por Holanda, ocupada por Napoleón, su genio de la guerra debió ser en todo caso el genio de las derrotas, porque no más le dió la victoria luchando con pueblos muy inferiores en civilización, como los de América...

Todos estos lamentos parecían el *Dies iræ* de la patria. Nada menos que un Cajal hablaba con elocuencia insuperable de rectificar la concepción falsa de nuestro destino que era el del *matonismo* en el mundo. Y luego el mismo Cajal, remachando el clavo, afirmaba:

«So color de excitar la adhesión á la patria, ó acaso por vanidad mal entendida, hemos ocultado siempre á la juventud, en el orden histórico, los defectos de nuestra raza, y virtud y valor del extranjero; en el orden geográfico y físico, la pobreza de nuestro suelo (inmensa meseta central, estéril, salpicada de algunos oasis y bordeada de una faja de tierra fértil) y la in-

clemencia de un cielo casi africano; en la esfera social y política, la indisciplina, el particularismo y el atavismo del caudillaje; es decir, el culto fetichista al sable que resurge de continuo como planta parásita en el terreno, al parecer firme, de nuestro régimen constitucional democrático; en lo científico, filosófico, industrial y literario, nuestra falta de originalidad y nuestro vicio de la hipérbole, que nos lleva á honrar como genios á meros traductores ó arregladores de ideas viejas ó exóticas...»

Esta crítica amarga de lo pasado, esta picota en que se clavaba nuestra historia, encontró en el gran Costa, en el sabio Costa, una frase famosa á modo de resumen: *Doble llave al sepulcro del Cid para que no vuelva á cabalgar...* Frase que dió la vuelta á España y á toda la América. Quedó como un dicho célebre, como una sentencia histórica que debía ser á modo de lema nacional de redención. Para cuantos pensaban y meditaban en la suerte de España, confiando ó desesperando de su salvación, el grito de Costa era á nuestro país lo que fué para Prusia moribunda, después de Jena el grito de Fitche...

*
* *

Pero he aquí que han pasado siete años, que ya no nos acordamos de lo que sufrimos el año 98, y llegada ahora la ocasión del tercer centenario del *Quijote*, en toda España ha resonado una voz unánime: «Abramos otra vez el sepulcro del Cid.»

La doble llave con que quiso cerrarlo Costa, lejos de aminorar nuestras desdichas las ha aumentado. Si en siete años no han hecho nada los que gobiernan, ni siquiera para mudar de postura al enfermo, cuando menos para sanarlo, la culpa la tiene el *pancismo*, que se apoderó de todos nosotros. Nuestro Mesías redivivo, nuestro Hombre-Dios es el Ingenioso Hidalgo de la Mancha. Adorémosle, imitémosle, que vuelva á empuñar su lanza y á calzar su yelmo, y haciéndose toda la Nación Don Quijote, salgamos con su merced por esos campos de Montiel adelante á desfacer entuertos, combatir gigantes, desencantar Dulcineas... La salud está en que seamos todos locos de remate. Por querer ser cuerdos contra lo que manda el genio de la raza, la *herencia nacional*, Europa nos desprecia y nos mira con piedad. Si no el Cid, Don Quijote está ya cabalgando otra vez.

No incurriré yo en el error de creer que esas filosofías las ha sacado la gente de los dos libros culminantes de este tercer Centenario, el de Navarro Ledesma y el de Unamuno. Desgraciadamente no es tanto el número de los lectores de esas obras magnas que se hayan aprendido de memoria, digeriéndolos, el capítulo XLI del libro de Navarro Ledesma *Como se engendró el Quijote*, ni el capítulo L del libro de Unamuno, *De las discretas altercaciones que Don Quijote y el Canónigo tuvieron, con otros sucesos*. Es que hay algo en el ambiente que nos obliga á ser como Sancho, eterno contradictor, pero eterno creyente de las locuras de su amo.

Ni un día, ni una hora, ni un minuto, ni un se-

gundo, ha dejado de haber en España caballeros andantes, Don Quijotes capaces de hacer confesar al mundo la sin par hermosura de su Dulcinea. Ese mismo gran sabio que se llama Costa, al día siguiente de parecer que hacía profesión de fe práctica y experimental, abandonando sueños y delirios, encerrando con doble llave el sepulcro del Cid, se lanzó por el mundo de las aventuras pretendiendo el imposible físico y moral de dar vida á lo que nace muerto, infundir alma á los que no la tienen, convertir en elementos útiles, activos, desinteresados, á las *clases neutras*. Quedó el sin par é ingenioso hidalgo del Alto Aragón, molido á palos, rotos los huesos. ¡Oh, la gran turba de yangüeses que cayeron sobre él en forma de clases mercantiles, adineradas y neutras!

No; la frase célebre de la doble llave al sepulcro del Cid, no quiso significar nunca la muerte del espíritu de Don Quijote. Lo que representaba es el cambio de ideal, pero no la extinción del ideal. Cajal, Costa, cuantos trabajan, cuantos estudian en una tierra tan ingrata como ésta, son ejemplos castizos del quijotismo español, parientes en línea recta, de varón á varón, del ingenioso hidalgo de la Mancha.

*
* *

No hay que resucitar á Don Quijote, porque éste se halla vivo y muy vivo, no hay, sobre todo, que resucitarle, si tal resurrección consiste en armar á España de todas armas para persistir en la causa de

su perdición, la de haber sido este pueblo caballero de la fe en el mundo, fundando su unidad nacional sobre la base pétrea de su unidad religiosa.

Hemos vivido durante mucho tiempo orgullosos, envanecidos, enfermos de entusiasmo con la Monarquía universal que casi realizaron los primeros Austrias. Aún después de perdidos, de arruinados, todavía no hay quien nos convenza de que ese sueño de grandezas es la causa de nuestra ruina y pérdida. Y es que generalmente se entiende por progreso el simple crecimiento, el aumento de una cosa. ¿Cuántas conquistas ha hecho una nación? nos preguntamos, y según ellas decimos que ha progresado ó no. El Imperio romano no fué un progreso sobre la República. Francia no progresó con Napoleón, sino con la Revolucíón francesa. Los Estados Unidos no han progresado por efecto de la guerra última, que su progreso, fuerza y riqueza, lo debían á cien años de paz y de trabajo. Algunas veces puede ser la conquista ocasión de progreso, las más de las veces, no. Y no son casi nunca causa de progreso, porque llevan en sí mismas las conquistas la ruina del pueblo que las hace. Crece desmesuradamente, no tiene con qué mantener á los que conquista, no sabe administrar lo que ha ganado y es señal de decadencia aquello que se creyó de infalible adelanto. Ni más ni menos que acontecer suele con el individuo que llega á ser rico improvisadamente, por herencia ó lotería; de cien casos en noventa y nueve, pierde á los pocos años lo que le cayó del cielo, más lo que ya tenía como fruto de su trabajo.

El progreso de los pueblos no consiste en eso. Consiste en producir una cantidad creciente de materias, de artículos, cada vez más variados, para satisfacer las necesidades del hombre, en acrecer la seguridad de las personas, en extender nuestra libertad de acción, en aumentar la justicia y la moral y en todos los cambios de estructura en el organismo social, que conducen á estas consecuencias.

España se hizo tan grande que el sol no se ponía en sus Estados. ¿Había progresado realmente? No. Llegó á no producir nada ó casi nada, porque se empleaba en guerrear en todo el mundo y en recibir el oro que le venía á raudales de América, y con semejante facilidad de enriquecerse, aborreció el trabajo, fuente única de vida y prosperidad. Llegó á no tener noción de lo que valía la seguridad de las personas y de sus propiedades, conquistando la bolsa por el acero y poniendo la hoja de la espada al servicio de quien mejor la pagaba. Los famosos tiempos de *capa y espada* fueron en cuanto á moral y justicia un borrón de la historia. Y á los súbditos del buen Felipe IV ó del avisado Carlos II, les sobraba la libertad para todo, excepto para salir de su degradación y envilecimiento.

Eso sin contar con que el tal afán de dominación universal, de engrandecimiento del territorio patrio, se hacía á costa de la libertad del espíritu, de los sagrados derechos de la conciencia. No; no hay gran Imperio, no lo hubo jamás en la tierra sino á condición de que la Iglesia se sustituya al Estado y oprima y torture y mate los estímulos sanos de la razón.

Mirad al Oriente, mirad al Imperio romano, mirad á la España de Felipe II, mirad á la Rusia actual... En todos esos ensayos de dominación universal está la huella implacable y funesta de una Iglesia que tiraniza el alma humana. Si Inglaterra es una excepción es porque Inglaterra constituye no un pueblo, sino un conjunto de pueblos confederados.

¡Gran hazaña en verdad la del antiguo poder de España sobre casi toda la tierra civilizada! Esa hazaña nos convirtió en un pueblo de mendigos, guerreros y frailes. Un pueblo en el que las tierras poseídas por el clero junto á las de la Corona, ocupaban una extensión de 1.500.000 fanegas ó 12.170.000 hectáreas, ó 6.160 leguas cuadradas. Es decir, casi el tercio de la superficie entera de España. Por eso el viajero que recorriese el suelo español en los comienzos del siglo XIX se encontraba de tres leguas una con propiedades de la Corona ó eclesiásticas, que eran generalmente las más fértiles y mejor situadas.

Quijotes para perpetuar eso ó para resucitar eso, suponiendo que pudiéramos resucitarlo, no; Quijotes sí, para tener como ideal la ciencia, el trabajo, la industria... El Cid puede continuar en su sepulcro si ha de ir cabalgando de nuevo para continuar la historia de tamaños crímenes é insensateces de lesa Humanidad. No aprobaré nunca que se diga que es preciso restaurar el antiguo quijotismo de España, brazo de la Iglesia católica, instrumento odioso de la piadosísima Inquisición...

***

Poesía y prosa, he ahí lo que en el fondo se debate al hablar de la resurrección del alma de Don Quijote. Pero antes de decidirnos por la poesía ó por la prosa, sepamos de una vez lo que se entiende por la una y por la otra. La poesía no es el milagro, no es el sueño imaginario, no es la fe sino el hecho, no es el abandono de los bienes de la tierra á los que explotan el cielo. Como la prosa no es, según dicen los calumniadores de la ciencia moderna positivista y materialista, el entronizamiento de la sensualidad, del egoísmo industrialista.

¿Sabéis lo que es la poesía, el ideal á lo Don Quijote en los tiempos modernos? Pues es la justicia, es la verdad, es la libertad, es la emancipación de todas las supersticiones religiosas, es la liberación de todas las esclavitudes sociales.

Sí; la poesía hizo mucha falta cuando la guerra colonial y la guerra internacional. La poesía quijotesca estaba en los que predicaban libertad para Cuba y para Filipinas en el año 1898, como está hoy en 1905 en los que predican la expulsión de los frailes, el triunfo de la República, la redención del proletariado. Nosotros somos Quijotes, y son Sanchos, Sanchos cargados de prosa los que entonces como ahora luchaban por mantener sus tiranías, sus privilegios, sus explotaciones. Los Sanchos se llamaban frailes en Filipinas, empleados en Cuba.

El mejor medio de honrar á Cervantes, de conservar algo de su espíritu, es enristrar la lanza del ideal para combatir á endriagos, gigantes y follones que se llaman gobiernos monárquicos responsables de nues-

tros desastres, que se llaman fanatismos católicos, envenenadores de nuestra cultura y de nuestra alma, que se llaman ignorancia milagrera é inquisitorial. Contra esos libros de caballerías escribió el inmortal manco de Lepanto. Aprendamos á conocerle antes de invocar su nombre en vano. Y si queremos que su espíritu resucite, vamos en volandas, montados en *clavileños* á Exposiciones como la de París, Chicago, San Luis ó Lieja; pero de ningún modo á Lourdes. El ideal no es un ídolo sino la estatua de la Libertad que alumbra al mundo...

20 de Mayo de 1905.

CASA DE HUÉSPEDES

En todas las fronteras de Francia, menos en la que linda con Alemania, que claro es está cerrada desde 1870, se debía poner un gran rótulo de esos monumentales que con letras de á vara se ven en las inmediaciones de las grandes ciudades norte-americanas y que dijera así sobre poco más ó menos:

Á LA REPÚBLICA FRANCESA

Gran casa de huéspedes real é imperial. Se reciben testas coronadas á precios económicos.

LE PRESIDENT et COMPAGNIE

Y luego, á los millares de viajeros que todos los días del año desembarcan en París, se les podrían repartir prospectos, tarjetas postales, álbums con vistas cinematográficas, juguetes de sorpresa y chucherías de todas clases—gratis por supuesto—en que quedara enaltecida y consagrada la hospitalidad de la buena *Mariana*, de esa Mariana que calza el gorro frigio para que forme vistoso *pendant* con los comisionistas imperiales y reales que la visitan, para concertar alianzas, empréstitos y todo género de negocios internacionales.

Ya dijo Taine y lo repitió Spencer, y estamos cansados de saberlo, que el triple lema *Liberté*, *Egalité*, *Fraternité*, que la buena República ha colocado en todos sus edificios públicos, incluso en las iglesias, son puras decoraciones de aparato que no asustan á nadie. *Liberté, Egalité*, *Fraternité!* Esas tres palabras recuerdan la gran Revolución, la del 89 y del 93, la que hizo altas justicias históricas en la persona de un rey, de un Capeto. Pero tanta agua ha pasado desde entonces por el molino de Francia, que hoy, salvo el período de Gambetta, de Ferry y de Combes, y un poco el de Waldeck-Rousseau, nadie guarda memoria ni quiere guardarla del simbolismo de la famosa inscripción que ostentan todos los edificios públicos, incluso las iglesias.

Después de todo, eso de Libertad, Igualdad y Fraternidad, son cosas para uso interior y doméstico, *pero no son materia de exportación*, como no lo era tampoco según el mismísimo Gambetta el anticlericalismo. Alabemos la prudencia, el tacto, el sentido de los negocios que tienen tan excelsos republicanos, que no tratan de imponer á los demás pueblos sus instituciones democráticas, antes bien consideran como un gran honor gritar: *Vive l'Empereur! ó vive le roi!* con entusiasmo delirante cada vez que se les presenta la ocasión.

Se han arreglado entre todos las cosas de Europa de manera que es hoy el primer axioma de Derecho internacional respetar los gobiernos establecidos, los *hechos consumados*, aunque esos hechos se llamen matanza de cristianos en Armenia por el Sultán de

Turquía, bárbaros asesinatos de Petersburgo, Moscou, Varsovia, Loddz, Riga, Helsingfors, etc., por el Zar de Rusia...

Ni la republicana Francia, ni la liberal Inglaterra, harán nada para impedir la impunidad de esos hechos. ¿Quien los perpetra, lleva corona y está asistido de un ejército inútil, para la guerra exterior, pero eficaz para la interior tiranía? Pues están en su derecho los que tal hacen con asombro y escándalo y ofensa de la Humanidad. El Derecho de Gentes que no ha adelantado nada desde los tiempos de Grocio, enmudece, se envuelve en su manto, se pone la ceniza en la frente y espera con paciencia que lleguen, si algún día llegan, los siglos, las edades de civilización en la tierra.

Krüger, honrado presidente de la República del Transvaal, pasea por Europa en peregrinación amarga y tristísima la pérdida de la independencia de su país, y nadie le tiende la mano y se apartan de él como de un apestado los Estados republicanos y liberales, hasta que al fin muere, hasta que al fin se agota en la miseria moral y en el olvido, uno de los últimos representantes del Derecho de Gentes crucificado.

Krüger no recibe ni una limosna de favor, protección y popularidad en Francia, en aquel París, cuna de todas las revoluciones políticas, sociales y hasta intelectuales. Y en cambio, en Francia son aclamados y vitoreados hasta rendirse las manos de aplaudir y secarse las gargantas de gritar, todos los reyes y emperadores y príncipes de las cinco partes del mundo.

Es que Krüger no puede pagar el hospedaje con alianzas ni con beneficios de ninguna clase. Una cosa es la República y los Derechos del Hombre y el famoso triple lema de Libertad, Igualdad y Fraternidad, y otra cosa es lo que se debe á las testas coronadas. ¡Señores demócratas, señores revolucionarios, almas ilusas que vagáis por el planeta en busca de justicia, no olvidéis aquel adagio francés, el primero de los principios en Derecho internacional: *les affaires sont les affaires!*

A Francia no le queda tiempo, ni rincón donde albergar á presidentes caídos y malaventurados, pero en cambio le sobran palacios, luminarias, colgaduras, arcos de follaje, cañones que rompan en salvas para festejar al Zar de todas las Rusias, al rey de todas las Españas, á los soberanos europeos y á los soberanos asiáticos, desde el Emperador de las Indias y monarca del reino unido de la Gran Bretaña hasta el rey de Siam, desde Víctor Manuel III hasta la reina Ranavalo...

La casa de huéspedes que ayer llevaba el nombre de Félix Faure y hoy lleva el nombre de Loubet, está abierta, espléndidamente amueblada y alumbrada y servida para todos los que llevan en su sangre alguna partícula de derecho divino por averiado que esté. El caso es pagar las costas del hospedaje aunque alguna vez el patrón se lleve chasco, cual sucede ahora con la famosísima alianza rusa, puesta fuera de combate por los Togo, los Oyama, los Kuroki...

***

Se comprende el júbilo con que hoy palpita el corazón de todos los españoles castizos y patriotas. La casa de huéspedes que dió con las puertas en las narices al padre, recibe abierta de par en par al hijo y lo colma de atenciones, de cuidados, de cariños, de vivas. ¿Qué más podíamos desear? ¡Soñemos alma, soñemos! De ahí nos ha de venir un período excelso, inconmensurable, nunca visto, de grandezas y de prosperidades.

¡Qué lástima no haber adelantado ese suceso algunos años! Habrá espíritus malévolos y descontentadizos que lo piensen así y que prorrumpan en tal exclamación. Ellos, los cuitados recordarán que le hubiera venido como anillo al dedo á España el que en 1898 se hubieran acordado un poco más de ella y un poco menos de los Estados Unidos los simpáticos, hospitalarios franceses.

Pero es que somos, ciertos radicales de España, muy exigentes y solemos caer en la tentación de pedir gollerías. En 1898 estábamos *á peu prés* como el Transvaal y de ahí que en nuestra peregrinación mendicante por Europa, en el caso de haberla emprendido hubiéramos encontrado la misma acogida que el Presidente infeliz de los boers. ¡Para viajes estaba el tiempo! Ni el Papa, con ser el Papa, hubiera empeñado el anillo del pescador para salvarnos. ¿No recordáis el gran éxito de los buenos oficios de mediación de León XIII, y eso que se desvelaba y no dormía pensando en la suerte de su ahijado, del rey de la muy católica España? La casa de huéspedes se abrió, ¡ya lo creo que se abrió! con el fin altamente

humanitario de dar mesa, tintero y papel con que redactar el gloriosísimo tratado de París...

Por consiguiente, hay que dar de lado á esos recuerdos de gentes que por lo visto son *sans patrie*, y mirar á lo presente y envanecernos y pavonearnos de que se nos trate en la augusta representación de España como se trató al Zar de Rusia. ¿Qué cosa mejor pueden anhelar liberales, demócratas y republicanos de España que el ser ésta equiparada á la Nación del Santo Sínodo, del Santo Serafín y de los Santos Iconos? Exultamos de alegría y ya borramos de nuestra imaginación el triste abandono de 1898.

Porque 1905 no es 1898, porque entonces no teníamos nada que perder más que Cuba y Filipinas, once millones de habitantes; y ahora podemos ganar nuestra pequeña tajada en Marrecos, por ejemplo el Riff, que, como todo el mundo sabe, es la comarca más tranquila, pacífica y conquistable del globo terráqueo. Si yo fuera modernista, es decir, digno de cantar estos éxitos soberanos, diría que estamos ya *nimbados* por la corona espléndida del Muni y sólo nos falta *nimbarnos* con algún otro pedazo de Africa en que establecer un presidio. ¿Es que renunciar al problemático, imposible Marruecos, no vale el republicano hospedaje de París? He dicho republicano y no regio, porque en adelante, cuando se quiera encomiar una cosa sorprendente y magnífica y estupenda, apelaremos al primer adjetivo que es más propio y está menos gastado.

¡Ah! Desechemos toda falsa modestia y seamos justos é imparciales. En una casa de huéspedes en

que se ha recibido con los brazos abiertos al Zar de Rusia y se le ha obsequiado con los mejores besos de Mariana, bien pueden llevar en andas al rey de España. Al fin y á la postre los Romanoff son de ayer, y en cambio los Austrias y los Borbones llenan la historia. Rusia no puede presentar en sus anales más que á Ivan el Terrible, y nosotros podemos presentar á Carlos II.

Y luego hay que hacerse cargo de la situación, hay que recordar los tragos amargos porque ha pasado la República francesa y no quererla mal. Un célebre caricaturista, Caran d'Ache en *El Figaro* trazó con cuatro pinceladas su historia emocional y dramática. Primero estaba Mariana, muy niña aún, recorriendo de la mano de papá Thiers las cantinas y los vivacs, aceptando las copas de los buenos soldados que fusilaron á los monstruos de *La Commune*. Más tarde, ya crecidita, Mariana jugaba al billar con su tío Grevy. Después, en la edad del pavo, de los coqueteos y carantoñas sin consecuencias, Mariana, asomada al alféizar de una ventana, luciendo hermosas flores en el pelo, daba un romántico beso de amor al sin par y heroico Boulanger. Pasaron por fin esos amores, se desvanecieron las locuras de la juventud, y Mariana, hecha una real moza, una mujer espléndida y apetitosa, presentada por Félix Faure ó por Loubet, bailaba rigodones con todos los soberanos de Europa, mientras que allá en un rincón, se mordía de rabia los mostachos el único desdeñado y postergado, el *Kaiser*...

¿Qué tal la historieta? Mariana en la edad lozana,

Mariana en los años espléndidos de su hermosura, bien puede hacer los honores de una casa de huéspedes sin rival en el mundo. Se da el capricho, el lujo, el tono, jamás igualado por nación alguna, de que en su confortable mansión se alberguen no sólo los reyes en el destierro sino los reyes y emperadores en ejercicio y en activo. Después de todo como se tiene un Museo de antigüedades en que se guardan los cachivaches históricos, bien puede tenerse temporalmente, cual en espléndida vitrina de joyería, un completo surtido de coronas...

***

No quiero mal, no, á Francia y no la infiero ningún agravio con estas reflexiones. Francia no es sólo el país del protocolo y de las grandes paradas y de las grandes maniobras y de las grandes carreras y de las grandes farsas del recibimiento al Zar y otros recibimientos. A pesar de todo eso y por obra de sus Voltaire, de sus Rousseau, de sus Lamartine, de sus Víctor Hugo, de sus Zola, de sus Anatole France, de sus Clemenceau, de sus Combes, sin contar la cohorte espléndida de sus sabios en todas las ciencias, Francia transforma la tierra, aun cuando se pone en contacto de Monarquías é Imperios.

Hay un cierto espíritu sanamente demoledor é impío que trasciende, incluso del homenaje y del aparato oficial. ¿Lo dudáis? Pues para que no lo dudéis meditad un brevísimo instante en uno de los números

del programa actual de festejos. Es la visita al Panteón. Allí Loubet podrá mostrar á su regio huésped el lugar donde están enterrados algunos de los genios nacionales sin el amparo ni la bendición de ninguna cruz, en plena dominación del alma laica de la República. Podrá la enseñanza no ser aprovechada, peor para quien no la entienda ni la aproveche.

Y además, por encima de las instituciones llámense Repúblicas ó Monarquías, están los pueblos, los pueblos que saben protestar del terror blanco en Rusia, de Montjuich, y de la intolerancia religiosa, de cuanto constituye aún el rubor y el asombro de la humanidad. Se apagan las luces de la espléndida Casa de Huéspedes, y allá en la plaza pública resuenan las voces de un pueblo, que, pese á todos los protocolos, continúa entonando el *Ça irá?*...

Los vivas y las aclamaciones pasan, el follaje de los arcos y tribunas se marchita, las luminarias se apagan. Lo único que no se extingue es la luz roja de la revolución que ha expulsado á los frailes, que ha desterrado la cruz de las escuelas y de los pretorios, que votará la separación de las Iglesias y el Estado, que honra á todos los grandes rebeldes del planeta, que sabe hablar el idioma de todos los revolucionarios de la tierra...

¡Vivas, aclamaciones, festejos! Hay un eterno ejemplo del ínfimo valor de tales pompas y vanidades, y es aquel de la noche famosa del 21 de Junio de 1792. Luis XVI, disfrazado, fugitivo, fué á parar al pueblecillo de Varennes. Y cuando lo conocieron los pobres habitantes del obscuro villorrio prorrum-

pieron en un imenso, sonoro, entusiasta ¡Viva el Rey!

Ese *Vive le Roi!* no impidió que le entregaran á la Convención. Le vitoreaban por la costumbre adquirida, por el hábito secular de prosternarse ante el amo, por la fuerza ancestral que pesa sobre el rebaño humano. París no evitará al Zar de Rusia su entrega á la Convención, y será como Varennes en la víspera y en el día siguiente para todos los huéspedes coronados que agasaja en su magnífica *pensión de familia*. Primero, alberga á las testas coronadas, y luego las recoge sin corona. Por algo es un museo de especies desaparecidas y aun de bichos raros y antediluvianos...

3 de Junio de 1905.

LA QUIMERA

Última novela de doña Emilia Pardo Bazán.

I

Un poco tarde llega este artículo de crítica. Hace ya un mes, dos meses, no sé cuánto tiempo, que quiero escribirlo, y no se me ha podido lograr el propósito. Y hoy, cuando ya casi relegué al olvido el compromiso con mi propia conciencia de emborronar unas cuantas cuartillas acerca de la última novela de la señora Pardo Bazán, llega á mis manos la carta de Paul Bourget á André Maurel, el autor del libro *Le vieillard et les deux Suzannes* y renueva en mí el deseo de decir algo de *La quimera*.

¿Por qué? ¿En qué guarda relación la carta de Paul Bourget con doña Emilia Pardo Bazán y su novela, y, sobre todo, con mi disposición de ánimo para escribir unas cuantas reflexiones que sería inmodesto y osado calificarlas de crítica? Lo diré en dos palabras, brevemente, aunque tengo fama de prolijo, la única reputación, si esta es reputación, que doy por bien ganada.

Es que la sola lectura de esa carta de Bourget, dejando por el momento aparte sus teorías acerca de la novela moderna, representa una acusación, un remordimiento, para nosotros los periodistas, que tan abandonado tenemos el hablar de libros. Podría excusarme, y aun pedir la absolución en nombre propio y de mis colegas, diciendo que el tráfago diario de los asuntos políticos nos aparta de la vida literaria y no nos deja apenas espacio para leer, y mucho menos para escribir de lo que leemos. ¡Leer libros! ¡Escribir de libros! Tengo sobre la mesa *La quimera*, de la Pardo Bazán; *Españoles sin patria*, del doctor Pulido; *Dos siglos de nuestra historia* (1469 á 1668), del marqués de Bendaña; *La cidade nova*, de Fernando Reis; *En la prisión,* de Máximo Gorki; *Arpas cubanas*, colección de versos de notables, buenos y medianos poetas ultramarinos; *Rebelión,* la novela de González Anaya; *La nueva salida de Don Quijote*, de A. Ledesma; *Psicología profana* (Roosevelt, Porfirio Díaz, Máximo Gómez), de Márquez Sterling; *Rapsodias,* de Villaespesa; *República y reformas sociales*, de Leovigildo Abans; *Reformas en los presupuestos del Estado*, de D. Diego Pazos; *Venganza*, de Serrano Clavero, etc., etc., y á todo eso quisiera consagrar artículos y más artículos.

Pero ¿cuándo y cómo escribir de Literatura, ó de Ciencia, ó de Economía, teniendo que trazar artículo diario de política? Y los libros van amontonándose, formando una pila enorme, para esta semana que viene, para el mes próximo, para el año futuro, para nunca... Y he aquí que al absolverme á mí mismo

por la falta de tiempo viene á mis manos la carta de Bourget.

Calculo yo que Bourget estará más ocupado que un periodista, tendrá algo que hacer de más substancia que seguir los pasos de los sucesos diarios, se empleará en tarea más noble que la de averiguar si un Gobierno cae ó continúa. Y sin embargo, Bourget, sin obligación ninguna de tener á los lectores al día de los libros que salen, apenas recibió la novela de Maurel le contestó con una carta que es un «manifiesto literario», un programa...

Y es que autores, críticos, periodistas de allá, observan un método, se aplican un plan para leerlo todo y escribir de todo. ¿Haremos alguna vez aquí lo mismo? ¿Otorgaremos á las novelas siquiera la categoría que se concede á los estrenos de los teatros grandes y chicos? ¿No valdría la pena de consagrar cuando menos un día á la semana á una revista literaria y científica de las obras que ven la luz pública? ¿Va á tener el libro menor importancia que cualquier esperpento del género ínfimo? Como *yo pequé,* entonado con toda sinceridad y contrición, pero tal vez sin propósito de enmienda, ya basta; hablemos ahora de *La quimera.*

II

De algún tiempo á esta parte la insigne escritora doña Emilia Pardo Bazán está como olvidada, no del público, pero sí de los periódicos y de los críticos.

Publica una novela y como si la publicara en otro planeta. Nadie la dedica dos renglones para censurarla ó aplaudirla. Yo no sé ni me importa averiguar si existe conspiración del silencio, algo como un *boycottage* contra la autora de cuarenta y siete volúmenes, según mi cuenta, algunos de ellos muy notables, que consagrarían la gloria de cualquier escritor en cualquier país del mundo.

Pero haya ó no *boycottage*, haya ó no conspiración del silencio, es indudable que sus novelas, sus cuentos, sus trabajos de crítica y de filosofía, sus discursos, su producción prolífica é incesante merecían correr suerte muy distinta. ¿Es que habrá modas también en el Arte y nos cansaremos de leer á Fulano, de admirar á Zutano, por la sencilla razón de que siguen escribiendo con igual fe é igual constancia que al debutar en la vida literaria? ¿Es que tan pequeños seremos que en nuestro corazón y en nuestra mente no quede sitio más que para uno ó dos autores, condenando á todos los demás al olvido ó la indiferencia? ¿Es que la Pardo Bazán no escribe ahora como escribía hace diez años? ¿En qué desmerece *La quimera* de *Los Pazos de Ulloa* ó del *Viaje de novios* ó de *Pascual López* ó de *El cisne de Vilamorta?* ¿Es que en la democracia nos cansamos, no sólo de los justos, sino también de los artistas, y nos carga el que los grandes escritores no renuncien más que con la muerte al placer de producir obras bellas?

Comparad, por ejemplo, el ruido hecho alrededor de *La cuestión palpitante* ó de *La piedra angular* ó

de *Insolación*, y el silencio de ahora, y os quedaréis asombrados. Esa desigualdad en el elogio de ayer, algunas veces incluso exagerado, y este abandono de hoy, incluso para la censura, para lo que se llama «un palo», es de una tan grande injusticia que subleva.

Y por eso, porque toda injusticia me altera, me incita á la rebeldía, me lleva á romper lanzas en favor del agraviado, sin ser yo de los incondicionales ni de los íntimos de doña Emilia Pardo Bazán, sin haber figurado jamás en el coro de sus aduladores y sin que nadie me llame á estos oficios de crítico tan ingratos, tomo la pluma espontáneamente y con toda verdad proclamo, valga lo que valiere, mi voto: que *La quimera*, salvo algunos defectos, que son más bien de «tesis» que de factura, forma y estilo y concepción estética, es una hermosa novela.

¿Cómo no ha de serlo? La lucha que se entabla en el alma de Silvio Lago entre el ideal y la realidad, entre el sueño de grandezas que lleva dentro y la impotencia de su naturaleza y los obstáculos del medio ambiente que le imposibilitan de cumplirlo, es una cosa tan admirable y tan bella, en su género, como el aborto constante de las empresas que acometía Fredèric Moreau en *L'education sentimentale*, de Flaubert. Y no quiere esto decir que haya punto alguno de semejanza entre ambas novelas. Se parecen en que ambas son producciones fuertes, sanas, hermosas; pero ni los tipos ni la acción tienen parentesco alguno.

Silvio Lago es un pintor, un pintor de retratos al

pastel, que apenas desembarcado en la corte, y protegido por una dama bien relacionada, logra acaparar los favores de la buena sociedad, es el artista de moda, va de triunfo en triunfo, conducido de la mano por la fortuna, como diosa casquivana y loca que es desde los siglos de los siglos. Ahí está su infortunio, la causa de su fracaso, como verdadero artista, y hasta de su muerte miserable, herido en lo mejor de la edad, precisamente cuando se proponía emanciparse de la dulce y dorada tiranía de las señoras de buen tono, que, alzándole un trono de gloria, le hundieron en los abismos del amaneramiento y casi de la insignificancia y de la vulgaridad.

Ahí está también el símbolo de la novela, la lucha tremenda, triste y desesperada que se entabla en su espíritu para conquistar la *quimera,* la eterna musa de todos los fracasados, de todos los *ratès*. ¡Pobre Silvio Lago! Su historia es la historia de centenares. de miles de artistas, de sabios, de políticos, de hombres mal dispuestos para el combate de la existencia, ¿Es un defecto de educación? ¿Es una resultante necesaria del ambiente en que se sumió todo entero para su mal? ¿Es que, poseído del delirio de grandezas, que resulta en cierto modo la gran enfermedad del siglo, no quiso, ó no supo, ó no pudo aplicarse al trabajo y estudio pacientes, á conquistar paso á paso la gloria, único camino y procedimiento único de que la conquista sea duradera y sólida?

Es todo eso y algo más que eso á mi pobre entender. Si en toda gran desdicha hay una alta lección moral, la moralidad que en mi concepto se deriva de

La quimera es esta: la fama, la popularidad, la gloria del presente, del día de hoy, está de cien casos en noventa y nueve en razón inversa del verdadero mérito del privilegiado de la suerte. Nada se alcanza en el mundo sin dolor, y como Silvio Lago llegó, vió y venció sin sufrir penalidades, forzoso era que pagara caras sus victorias.

Pero advierto que desbarro un poco y que la moraleja de la obra no estriba en eso, que resulta superior, muy superior, á Silvio Lago y al mundo en que vive Silvio Lago. Es que los triunfos del retratista de señoras eran triunfos deleznables, pobrísimos, de similor, de aparato. ¿Qué es triunfar en un cenáculo de señoras y señores de la *high life?* ¿Quién ha graduado á esos caballeros y á esas damas en el doctorado del Arte, ni como se prueba que estén en aptitud de vislumbrar siquiera lo que es bello y grande y bueno? A mí me resulta—perdone la insigne escritora—que *La quimera* es un monstruo que está incapacitado para vivir, ni siquiera en calidad de monstruo, en esos medios y en esas latitudes. El primer día de hacer su aparición en el gran mundo moriría asfixiado entre *toilettes*, perfumes, polvos de arroz, perifollos, alhajas y otras superficialidades.

La quimera, para vivir en la mente de un artista, siquiera como aspiración, como potencia espiritual, como melodía que vibra en un alma, necesita del gran aire y del gran sol. Doña Emilia Pardo Bazán me parece demasiado preocupada de la vida indigesta, vana é insípida de los salones, y de su preocupa-

ción emana el que conceda á esas gentes la beligerancia en el Arte. Silvio Lago, con solo penetrar en tal vida, mató la *Quimera*. Y es heroico, sobrehumano, más allá de lo posible y de lo racional, que librara batallas, cuando desde el primer instante le cortaron las alas, le limaron las garras, le redujeron á la condición humilde de un *bibelot* más, de un *bibelot* elegante y animado, de un *bibelot* que habla y gime y ama.

La Ayamonte era la única mujer verdaderamente mujer, que podía comprender y sentir la belleza de alma de Silvio Lago, y éste es tan poco grande y tan poco artista y tan rematadamente tonto, que á las primeras de cambio la abandona, la planta, huye de su influencia bienhechora y redentora.

¿Es esto lo que se ha propuesto demostrar la Pardo Bazán en su novela? Unas veces me inclino á creer que sí y otras á creer que no. Al escuchar los buenos consejos de Minia y de su madre, las maternales solicitudes de esas dos protectoras de Silvio Lago decido que doña Emilia no concede valor alguno moral ni intelectual más que á los personajes nobles de su novela, que son los primos aldeanos de Silvio y la ilustre compositora que le sirve de madrina, de *chaperon*, en el gran mundo. Pero al observar el gran espacio concedido en la novela á los dichos y á los hechos de aquella «púa» que se llama Espina Porcel; al ver que la Ayamonte no lucha y se refugia en un convento; al contemplar el viaje del protagonista por Bruselas, Amberes, La Haya, Harlem, Amsterdam, Brujas, excursión artística en la que se re-

vela la incertidumbre de su gusto y, lo que es peor, el *snobismo* de sus concepciones estéticas, desconfío mortalmente del protagonista y, por muy cruel que sea la afirmación, sostengo que acaba por no interesarme con el interés dramático y la pena intelectual que produce todo genio, ó siquiera gran talento, que se pierde...

Créame doña Emilia, la insigne escritora: Silvio Lago no es un gran artista adulterado por el medio; Silvio Lago es un artista bastante notable, si se quiere, el que, pese á sus idealismos y á sus sueños y á sus luchas con la espantable *quimera*, se encontraba en el gran mundo como el pez en el agua. Provoca á la compasión, á la lástima, á la simpatía, al amor, como hombre que vive poco y muere en edad temprana, porque toda vida debe inspirar respeto y piedad. Pero como artista no causa los mismos efectos. Es uno de tantos, uno de tantos á quien la feliz casualidad de tropezar con Minia colocó en la primera fila de los pintores celebrados. Si otra vez volviera á nacer y se alimentase mejor y se le lograra salvar de la tisis—de lo cual me holgaría—, no dejaría de ser quien fué ni de pintar admirables retratos de Espina Porcel... Por ahí no se va, no se ha ido nunca, á la inmortalidad.

Silvio Lago anhela con todas las potencias de su alma ser Sorolla, y la culpa de no ser Sorolla la descarga toda entera en el medio que le rodea, en los retratos al pastel que se ve obligado á pintar. Puede que sea así; pero me atormenta la duda de si hubiera sido Sorolla aunque no hubiera tratado en su vi-

da el mundo *chic* y extrafino que conoció. Es probable, más que probable, que yo acierte y que la autora de *La quimera* se equivoque...

III

La quimera tiene páginas de primer orden. La sinfonía simbolista con que encabeza la obra y la explica y la infunde un sentido trascendental, es digna de un gran escritor, de un Maeterlinck, por ejemplo. Los capítulos primeros y postreros de la novela, en que traza cuadros admirables de la vida del campo de la sin par Galicia, merecen aplausos entusiastas, merecen que todos los que aman el Arte diputen á doña Emilia Pardo Bazán como uno de los primeros artistas de España y de fuera de España, de la literatura contemporánea. Son muy pocos, se pueden contar por los dedos de una sola mano, los escritores que en Europa á la hora presente sean capaces de escribir páginas tan bellas como la llegada de Silvio Lago á su aldea, á la casa de su primo, y como el final desgarrador de su muerte de tísico, entre la alegría de los trabajadores, en la Alborada. La vida que se extingue y la vida que continúa, que no cesa un instante, de las cosas animadas é inanimadas, es de un contraste soberanamente hermoso.

¡Lástima que ese final quede afeado por aquella conversión de Silvio Lago! Y no es que lo repruebe yo por espíritu sectario y maníaco de demagogo empedernido. Tal juicio no tendría sitio adecuado aquí.

Tanto arte puede haber en un tipo místico como en un tipo revolucionario. El misticismo de un Tolstoï ó el materialismo de un Haeckel saben inspirar grandes y bellas acciones. Pero, ¡ay!, que Silvio Lago, convirtiéndose, al fin por miedo á la muerte, por terror á la muerte, me resulta algo tan prosaico, que disipa mis últimas esperanzas de que fuera digno de luchar con la *quimera*.

Hubiera preferido que hasta el último instante conservara su fe en la salud y en la realización de sus ensueños. El pedir confesión es como un vencimiento de toda su idealidad.

En suma, y rindiendo tributo de admiración y de aplauso sinceros á doña Emilia Pardo Bazán por su novela, yo me atrevería á parodiar la frase de Flaubert á Maxime Ducamp ante la ruina de la sociedad imperialista y su consecuencia, la *Commune*: «*Si l'on avait compris «L'education sentimentale», rien de tout cela ne serait arrivé.*» La salud de los individuos, como la salud de las sociedades, no está en batallar con la quimera, que no es ideal, sino la fantasía hecha de milagros, ni en pretender escalar el cielo; la salud individual y colectiva está en trabajar todos los días la tierra, de sol á sol, con paciencia, ganando la gloria palmo á palmo, que es la única manera de conquistarla y de merecerla.

10 Junio de 1905.

LA HORDA

I

Sí; evidentemente, Blasco Ibáñez es un gran novelista; pero escribe demasiado. En Febrero, *La bodega;* en Junio, *La horda.* ¡Cada medio año, dos novelas, entre idearlas y componerlas! ¿Dónde vamos á parar? A ese paso de vértigo y carrera, nos inundará de libros, perjudicando la cantidad á la calidad.

Tal es la crítica que más ó menos públicamente y en alta voz se ha formulado contra el autor de *La barraca*, aun antes de aparecer su última obra y, por consiguiente, sin que hubiera elementos para juzgarla. Confieso que no lo entiendo. Es el caso que en la época de las ardientes luchas políticas de Blasco Ibáñez, cuando se entregaba con alma y vida á su partido, cuando escribía únicamente una novela cada año, todos eran á gritarle, parodiando una frase célebre: «¡Menos política y más literatura!» Y ahora que, sin abandonar sus ideales, en un paréntesis de la batalla, se aplica con mayor ahinco y tranquilidad de espíritu á escribir novelas, muchos se ponen adustos y le tiran de la mano, gritándole: ¡Tente, pluma!

¿Pero de veras la fecundidad en el Arte y la rapidez en la concepción de una obra intelectual cualquiera son algo así como pecados mortales? ¡Quién lo había de decir! ¡Quién había de pensar que Lope de Vega fué un mal dramaturgo porque escribió muchas comedias y Balzac fué un mal novelista porque escribió muchas novelas!

La fecundidad maravillosa de Balzac no le impidió dejar obras maestras. En su primera época escribió sin descanso doce novelas «para hacerse la mano» y las condenó al olvido. Después, ya en la cumbre de su celebridad, se incomunicaba con el mundo entero durante semanas y semanas, cerraba todas las ventanas, vivía en un estado de sonambulismo, trabajaba quince horas diarias, apenas dormía ni comía. Y en tal *surmenage* intelectual dió á luz obras buenas, medianas y malas; pobló la tierra con sus personajes-tipos, asombró al Universo con su profunda observación de la vida, pisó los umbrales de la inmortalidad en pleno trabajo.

No me detengo á considerar si perjudicó ó favoreció á Balzac esa vertiginosa y prolífica producción—*¡ardua sentenza!*—; lo que digo, y me parece fuera de todo debate, es que *La peau de chagrin* ó *Le père Goriot* pueden desafiar á las más famosas novelas de todos los tiempos, y sobre todo que no las hubiera hecho mejor de haber tardado en componerlas años y años.

Tengo á mano un libro que se titula *Physiologie et hygiène des hommes livrés aux travaux de l'esprit.* El autor, M. Reveillé-Parise, tuvo la paciencia de

recoger millares de datos. Extraigo de esa obra, al azar, algunos ejemplos. Ellos dirán si la rapidez en la composición de las obras humanas es un defecto, una falta gravísima, una mancha que las invalida y afea. Allá van las pruebas.

Dante escribió en la primavera de 1300, nada más que en la primavera, la *Vita nuova*. Miguel Angel ideó y trazó *La piedad*, de Septiembre á Octubre de 1498. Todo el final del *Fausto (Aus meinen Leben)* lo escribió Gœthe en solo el mes de Marzo de 1788, Beethowen compuso en poco más de un mes su *Novena sinfonía*. Michelet dió cima en cuarenta días á su último tomo de la *Historia de la Revolución*. Leonardo de Vinci ideó su estatua ecuestre de Sforza y comenzó su libro *Della luce e delle ombre* en el mes de Abril de 1490. La idea del descubrimiento de América la concibió y la formuló Colón de Mayo á Junio de 1474. Galileo empleó sólo tres meses (1611) en sus magníficas observaciones de las manchas del sol. Torricelli inventó y acabó de construir el barómetro de Mayo á Junio de 1644. Franklin tardó sólo de Marzo á Septiembre de 1752 en ultimar su descubrimiento del pararrayos. Leibnitz empleó meses no más, Mayo á Octubre de 1675, en terminar su colosal análisis superior. Humboldt escribió sus *Prolegómenos al Cosmos* en Octubre de 1796... Y se podrían citar millares de casos de pasmosa diligencia en concebir, tales como los de Schiller y Víctor Hugo, que los pobrecitos no escribieron nada...

Claro es que enfrente aparecerían, si nos pusiéramos á buscarlos, millares de ejemplos de todo lo con-

trario, de tardanza, de lentitud, de dificultad en el parto científico ó literario. Ahí está el caso de Flaubert, que empleó años y años en *Madame Bovary* ó en *Salammbó*, y no es por eso menos glorioso y eminente que Balzac, el prolífico, el maravillosamente fácil.

¿Y qué tenemos con eso? ¿Qué más da para la gloria de un hombre que produzca mucho ó que produzca poco, de prisa ó despacio? Lo que importa es que conciba bien. Venga la criatura sana y fuerte al mundo, sin que tenga más que un interés secundario saber si el parto fué laborioso ó rápido. Eso depende de los temperamentos y de las circunstancias, de la fisiología é higiene del creador mental. Y paréceme que la prontitud y abundancia en parir no ha perjudicado á la fama y á la inmortalidad de los grandes hombres que he citado. Dante, Miguel Angel, Gœthe, Beethowen, Michelet, Vinci, Colón, Galileo, Franklin, Leibnitz, Humboldt, no se han quedado á la puerta de los Campos Elíseos por el pecado mortal de haber producido mucho y en poco tiempo.

II

¿Pero á qué discutir más ese punto? La mejor prueba que puede dar Blasco Ibáñez de que la cantidad de sus novelas no perjudica á la calidad está presentando al público *La horda*. Se había convenido por muchos, como en convenio tácito ó expreso, que Blasco era el pintor de la tierra de Valencia, pin-

tor incomparable; pero que disminuía en mérito al asomar sus sentidos de observación á otros parajes.

Ahí está Madrid, el *Gao de los Foros*, como llaman á la corte los gitanos de las Cambroneras, los que aparecen en *La horda*; ahí está Madrid, en el que descubre Blasco cosas antes ignoradas y jamás vistas; Madrid, rodeado de un ejército de miserables, de andrajosos, de mercaderes del detritus de la villa, de un *hampa*, que vive entre el presidio y el hospital; Madrid, abrigo en sus afueras de toda una tribu inmensa de salvajes, á los que detiene en su asedio el cerco de luz de la riqueza y poderío, la triple fogata del dinero, la policía y la religión; Madrid, amenazado de un peligro lejano ó próximo de invasión de la horda de mendigos y desharrapados. ¿Quién lo pintó, quién vió por dentro la psicología de esos salvajes antes de que Blasco Ibáñez los estudiase, les infundiese vida, carne y sangre?

¡Y qué novela *La horda!* Cuando he acabado de leerla tenía el corazón encogido, temblaba de emoción; de tristeza, por las desdichas humanas; de coraje, por las injusticias sociales. Pasa un soplo de muerte, un vendaval frío, que estremece y hiela de espanto. Me acordaba de un artículo que apareció hace poco en la *Revue Bleue*, en el cual se dicen cosas muy atinadas del concepto pesimista, impreso por Blasco á sus novelas. Sí, hay pesimismo; pero no enfermizo y declamador y llorón, sino fuerte y sano el que engendra la protesta, el que arma el brazo de los afligidos por todas las iniquidades y los levanta hasta la revolución.

La horda hará llorar á cuantos la lean, no con lágrimas románticas, de las que se borran y se olvidan, sobre las cuales pasa su esponja el tiempo, sino con lágrimas permanentes, renovadas cada vez ante el espectáculo de la miseria y de la injusticia humanas. Y cuando diariamente al correr rápido de la vida, contemplemos algún horror de los que subsisten en nuestra civilización, pese á todos los progresos, nos acordaremos de *La horda*, de la muerte de *Feli* en el hospital; de su carne, que fué hermosa, despedazada en la mesa de disección; de la sima en que cae el pobre Maltrana, que «pasó la existencia enterándose de lo que miles de seres pensaron á través de los siglos, y cuando las necesidades de la vida le impulsaban á la acción encontrábase desarmado, sin fuerzas para seguir su camino».

¡Qué hermosura de novela! Mueve al dolor y á la protesta, á que todos nos apliquemos á remediar tantos males, á que tengamos la valentía de verlos y de no cerrar los ojos en un movimiento egoísta del alma. Ese es el mérito supremo de Blasco Ibáñez: el valor de decir la verdad á altos y bajos, á ricos y pobres; á los unos, por su falta de misericordia y de justicia; á los otros, por su envilecimiento y cobardía.

Ya desde el primer capítulo aparecen casi todos los personajes de la obra. Frente al fielato de los Cuatro Caminos, á la madrugada de un día de invierno, entre dos luces, bajo la lluvia, se para á hablar con el empleado de Consumos, Isidro Maltrana, por otro nombre *Homero*, como le llaman en la redacción. Ve desfilar los carros que vienen de Bellas Vistas, de Te-

tuán, de la Almenara, de Frajana y las Carolinas.

¡Pobre Maltrana, intelectual para el que de nada le sirve la intelectualidad! A esa hora, muerto de hambre, se dirige todos los días á las Carolinas. Va á dormir en el camastro, todavía caliente, de su padrastro, el señor José, y de su hermano de madre *Pepín,* alias *Barrabás.*

Por el fielato pasan el borracho *Coleta,* el *Garibaldi* de extramuros, el más pobre de los traperos, sin carro, ni burro, ni casa; el tío Polo, el trapero rey de la busca, filósofo de la miseria, al que por mal nombre llaman unas veces Krüger y otras *Zaratustra*, á causa de sus barbazas blancas y su agudo pensar; ese tío Polo que se amontonó con la abuela de Isidro, con la *tía Mariposa*, la del tesoro escondido, la que con avaricia reúne todas las lentejuelas falsas caídas del armario de los ricos; aparece Feliciana (*Feli*), la hija única de *el Mosco*, el famoso cazador de Tetuán, el dañador de El Pardo, el que fué dueño, y se lo mataron, del perro más célebre y sabio que vieron los humanos, el perro *Puesto en ama*... Pasa toda la gentualla á la conquista de los residuos de Madrid de lo que vierte la urbe cada día.

El padre de Isidro era albañil, y murió trágicamente, cayéndose de un andamio. Isidro entró en el Hospicio, y una señora en cuya casa trabajaba la madre de Maltrana se apiadó de éste. Su madre, en tanto, se amontonó con el señor José, hombre honrado, ex guardia civil, defensor del orden, enemigo del socialismo y de las revoluciones.

Estudió Isidro el bachillerato, varios cursos de Fi-

losofía y Letras. Pero se murió la señora y no pudo continuar la carrera. ¡Pobre intelectual, atiborrado de libros, desertor de su condición primera, del oficio de albañil de su padre y de su padrastro, incapaz de ganarse la vida por vivir en un ensueño eterno! El lo dirá siempre: la vida es alegre; hay que dar á la vida *un sentido helénico*...

Y cuando, cansado de rodar por los divanes de la Redacción, sin sueldo que le ataje el hambre, harto de oir insulseces á la juventud triunfante, de los que ocultan sus vicios contra Naturaleza, llamándose á sí mismos *almas iniciadas,* se refugia en las Carolinas para amontonarse con la *Feli*, la hija de *el Mosco.* ¡Qué idilio el idilio de ese amor al través de la huerta del Obispo y del abandonado, misterioso, poético, cementerio de San Martín, un cementerio de novela!

III

En el barrio de las Carolinas, más allá de Tetuán, se desarrolla el principio del idilio, una tarde de Carnaval.

Paso por alto, aunque mucho me pesa, por uno de los sucesos más extraordinarios de la novela: la excursión nocturna de Maltrana con *el Mosco;* con el hermano de éste, el señor Manolo *el Federal* (capatad de periódicos, representante del Estado autónomo de Castilla), y con *el Chispas*. La excursión por el Pardo es una maravilla. Pero la contó Saint-Aubin

antes de publicarse *La horda,* y mis lectores ya han saboreado sus bellezas.

Se encuentran en el «caño dorado» Isidro y *Feli*, y se aman. *Feli* se escapa de la cueva de su padre *el Mosco*, y se va á vivir con Maltrana. Fuéronse los dos novios á casa del señor Vicente, que hubiera sido San Vicente de nacer en otra época. Es un bendito santo místico, todo caridad, sin luces mentales. Reparte estampitas, indulgencias, oraciones y *perras*, y él ayuna, en tanto, porque vive del pan del cielo, de aire, como los pajaritos de Dios.

Un detalle que pinta al señor Vicente: Isidro Maltrana lleva varias láminas á su casa para clavarlas en las desnudas paredes. Son los retratos de Víctor Hugo, Strauss, Darwin, Schopenhauer, Zola, Haeckel. Y el señor Vicente pregunta si son los retratos de Voltaire y Garibaldi. Para él, el mundo de los impíos se reduce á esos dos hombres condenados.

La casa del señor Vicente está en las inmediaciones de la plaza de la Cebada. La vida de Maltrana y *Feli* tiene en sus comienzos el sentido helénico entre el *Rastro* y las *Américas*. Pero, ¡ay!, que Maltrana no trabaja; que Maltrana no cuenta ya con traducciones que hacer, libros que escribir para que los firmen otros, como el gran sandio del marqués de Casa-Jiménez. Y cuando se acaban todos los míseros cuartos, *Feli* arregla ballenas de corsés baratos, ganando dos pesetas por trabajar día y noche.

Feli queda embarazada, y en tal estado viene la miseria horrenda. Las desgracias se amontonan como los cuerpos enamorados. *Barrabás*, hermano de

Maltrana, va á la Cárcel Modelo por ladrón, siendo todavía un niño. *El Mosco* muere trágicamente; lo matan los guardas de El Pardo. El señor José muere aplastado como en la catástrofe del tercer depósito, y ni aún después de muerto lo dejan en paz, porque su entierro es sangriento y trágico, barrido el cortejo de obreros á palos y á tiros.

¡La vida tiene un sentido helénico! ¿Para quién? El zapatero, el *índio converso*, feroz en su intolerancia, envidioso del bien ajeno, impulsa al señor Vicente para que eche de su casa á los infelices Isidro y *Feli*. Van á refugiarse en las Cambroneras, en un cuarto por el que pagan real y medio todos los días.

Blasco Ibáñez aparece como lo que es, pintor colorista inimitable en su descripción de las Cambroneras. Ya lo dijo Rubén Darío, que le acompañó en tales faenas: «Blasco hará una cosa única trazando esas costumbres y esos tipos.» Se ven allí como son, no como se presentan en novelas y teatros, las diferentes castas de gitanos. Se ven, se oyen, se huelen, las gitanas que van á Madrid á trabajar, á decir la buenaventura á las criadas, á recoger *callardó* (chocolate), á *chorar* (robar), á *jonjanar* (engañar) á los payos. Y se ve, sobre todo, en un cuadro goyesco á la gitana Teodora, que es la *Catañeta*, la que atestigua la virginidad de las mozas, la encargada de dar el exequátur de honradez á toda gitanilla que se casa. ¡Leed, leed una boda gitana!

IV

Sucede lo irremediable, lo previsto, lo fatal. *Feli*, con la anemia, el hambre, el mal vivir, el poco dormir, el exceso de trabajo y la preñez, enferma gravemente en aquel tabuco desamparado de las Cambroneras. ¡Horror de horrores! Le dan á *Feli* unos ataques terribles de eclampsia puerperal, y echa sangre y espuma por la boca; cae del jergón y su vientre enorme la hace rebotar del suelo. Allí morirá en uno de esos ataques feroces, morirá sola y sin amparo, porque Isidro va á Madrid entre la nieve á buscar pan que no encuentra, dinero que no le dan. Morirá *Feli*, sin dar siquiera á luz, reventando en uno de esos ataques de eclampsia puerperal. Y hasta las propias gitanas aconsejan á Isidro que se la lleve al hospital. El hospital es la separación, el divorcio de dos almas y dos cuerpos para siempre, porque *Feli* ya no saldrá viva del hospital.

¡Lo que hace sufrir Blasco con la intensa verdad de aquel supremo dolor! Y no hay frases, ni sentimentalismos, ni piedades como flores de trapo. Es la pena en toda su grandeza, en toda su majestad trágica; la muerte, que no es un esqueleto, sino matrona á cuyos senos se agarran, senos más amargos que la hiel, el Recuerdo y el Olvido...

¡Pobre *Feli!* Se muere porque los ataques de eclampsia puerperal se repiten con frecuencia aterra-

dora. Le hacen una operación y le extraen al hijo que lleva en sus entrañas. Se muere, y Maltrana, su amante, no va á verla. Le da pena de verla tan escuálida, refugiada toda la vida en los ojos; le da vergüenza de hablarle delante de las monjas y del médico del hospital. Aquella carne miserable ya no le pertenece, es de la muerte, de la fosa común, de la mesa de disección.

Se muere, sí, la infelicísima *Feli*, y por un error de Nogueras el médico, Maltrana cree que ha muerto dos ó tres días antes de que la muchacha se vaya al otro mundo. El yerro es causa de que no la entierren, de que la entreguen á la mesa de disección. ¡Hay tanta falta de cadáveres! ¡Los pobres no tienen derecho ni al respeto supremo de la tumba! ¡Y Maltrana piensa, loco de dolor, delirando de espanto, en la disección, que profana, corta y raja las carnes queridas, los secretos de la desnudez, el perfume de su honestidad! ¡El vaga por Madrid, dando tumbos, embriagado, mientras su *Feli* adorada yace en la mesa de disección! ¡Y el intelectualismo fracasado tuvo la culpa de todo! ¡No le dió ni fuerza física para echarse al hombro el cadáver querido y enterrarlo!...

Y aquí víene la filosofía hondísima de la obra. De la horda procede, en la horda ha nacido, Isidro Maltrana. Pero desertó de ella para pasarse al bando enemigo, para ser un señorito, para ser un intelectual. Y la suerte le hizo expiar su deserción, haciéndolo el más infeliz y desharrapado de la horda. No; hay que ser de los suyos, de sus iguales, y poner el intelectualismo á su servicio, guiándolos un día á la con-

quista definitiva de Madrid, á la luz del sol, no entre las nieblas del amanecer, y contentándose con lo que arroja de sí la urbe en la expulsión nauseabunda de todos sus malos humores.

Puesto que él, Isidro Maltrana, ha fracasado, se consagrará á que su hijo, el fruto del amor con *Feli*, triunfe, se eleve, los vengue á los dos. Sí; obra de redención y de venganza: de redención para los que sudan la miseria, de venganza de la iniquidad social que á las pobres mujeres hundidas en la miseria sólo reserva la muerte en el hospital, la mesa de disección.

¿No es verdad que hacer llorar y pensar es obra nobilísima, propia de un gran corazón? ¿No es verdad que el dolor que transmite esta novela en su inimitable belleza, es ya de por sí una esperanza, un principio de justicia?...

23 Junio de 1905.

«CARLOS VI EN LA RÁPITA»

Galdós no puede quejarse de su suerte. No le han faltado, ni le faltan—felizmente para su gloria—, censores que maltraten sus dramas y novelas, y con especialidad sus *Episodios Nacionales:* peor que combatidos, porque han estado largas temporadas en olvido completo de la crítica y aun de la simple noticia de la prensa. Sólo que como cuenta con enemigos ha tenido y tiene admiradores entusiastas, y en tan gran número, que con sus aplausos ahogan las murmuraciones ó las protestas de los descontentos.

Lo que hay es que no podía ser Galdós una excepción de la regla, y hasta él han llegado más de una vez los gritos de los *jóvenes* contra los *viejos*. ¡Y esto nos sorprende, eso irrita á muchos que creen de buena fe que vivimos en una época imposible, en que se abolió todo respeto, todo culto á la celebridad consagrada! No; no merece la pena de asustarse, ni de coger el cielo con las manos, la avalancha de ataques y de odios que sobre los hombres ilustres se descarga. Eso es tan antiguo como el mundo; es de todas

las edades y de todos los pueblos y de todas las literaturas. Va unido irremediablemente á la naturaleza humana, y será así mientras que en la tierra aliente la vida.

Ahora mismo acuden á mi memoria los versos aquellos de Boileau, en su canto cuarto del *Arte Poético*, cuando, dirigiéndose á los escritores y poetas jóvenes, que mordían sin compasión á todos los viejos, á todos los que ostentaban en la frente alguna corona de laurel, les decía á guisa de consejo que sonaba á trallazo:

> Fuyez surtout, fuyez ces basses jalousies,
> des vulgaires esprits malignes frénesies
> un sublime écrivain n'en peut etre infecté;
> c'est un vice qui suit la mediocrité.
> Du mérite éclatant cette sombre rivale
> contre lui chez les grands incessamment cabale.

¿Se quiere mayor demostración de que en aquella época pasaba lo mismo que ahora y de que no es ciertamente un mal propio de nuestro siglo el de los destructores de famas? También entonces, como puede verse en el *Arte poético*, de Boileau, algunos versos más arriba de los citados, llamaban á Racine viejo ridículo, alma fósil envenenador del gusto, y Racine ha quedado, y se ha perdido, en cambio, hasta la memoria de los que pretendían devorarle.

Boileau, el propio Boileau, es un ejemplo elocuente de que siempre anduvo el mundo del Arte revuelto con semejantes batallas. El gran satírico se abrió paso en su tiempo, llegó á las mayores cimas de la gloria, á fuerza de sus implacables flagelaciones á

toda clase de poetas que figuraban en primera línea entre los dioses y los héroes del Arte y que no merecían, seguramente, entrar en el Olimpo. Y él, Boileau, el de las *Sátiras*, sufrió en los últimos años de su vida el dolor cruel de verse herido con sus propias armas.

Mientras que los versos de Boileau alcanzaban el honor de ser traducidos á todas las lenguas, admirando á Europa entera, no faltaban Zoilos que insultasen al maestro en obscuros libelos. Boileau murió en 1711, y durante los cuarenta años que siguieron á su muerte se hicieron veinte ediciones nuevas de sus obras, que atestiguaban la admiración pública.

El método de flagelar y combatir á los escritores viejos no es lo malo; lo malo y lo pésimo y lo abominable está, de cien veces en noventa y nueve, que no son siempre los Boileau los que se dedican al ataque para corregir y enseñar. Boileau vivirá eternamente. ¿Quién se acuerda, por ejemplo de Trevoux ó de Fontanelle, que fueron los principales enemigos de Boileau, feroces detractores de su mérito insigne?

Continuará habiendo en la tierra Trevoux y Fontanelle y otros tales á porrillo, sin que nadie cambie ni nada se mejore en el arte, y sin que los escritores jóvenes, cuando sean malos, puedan cosa alguna contra los escritores viejos, cuando sean buenos.

¡Bah! No hay que hacer caso de esas mordeduras, si el que muerde no tiene dientes. Y como decía Boileau:

Un sublime écrivain n'en peut etre infecté, que es el caso de nuestro Galdós.

Ocurre en eso lo que sucede en la política y en todas las cosas. Al cabo no demuestra sino una exuberancia de vida, de calor y de actividad. Recuérdese para probarlo que en las épocas agitadas de la Revolución, en todos los países, los hombres más ilustres y más probados en la defensa de la libertad fueron acusados de estar vendidos «al oro de la reacción», de ser traidores á la bandera. Y allá fueron, como en Francia, á la guillotina los grandes héroes de la Revolución.

En el Arte no hay guillotina, que si la hubiera, bajo su cuchilla morirían muchos escritores de ayer ejecutados por los de hoy, en tanto que á éstos se les levantarían cadalsos por los escritores de mañana. Y pese á todas las apariencias, á todo lo que nos sorprenda ó nos ofenda en las irrespetuosidades de los jóvenes actuales, cada día es menos dura y menos cruel la batalla y tienen menor eco las vociferaciones injustas contra los maestros del Arte...

***

Frente á todos los argumentos de vejez ó ranciedad, Pérez Galdós se presenta joven, fresco y lozano en su última novela como en los tiempos mejores de sus primeros *Episodios Nacionales,* de sus novelas españolas contemporáneas. *Carlos VI en la Rápita* desciende en línea directa, por lo que toca al cuadro histórico, de *Trafalgar* ó de *Gerona*, y por lo que hace á la observación viva de la realidad guar-

da un estrecho parentesco, viéndose el aire de familia, con *Doña Perfecta*.

¿Qué mayor elogio se puede hacer del maestro que decir que Galdós se parece á Galdós? Al cerrar el libro, al trazarse cada lector allá en su mente el tipo real del *Arcipreste de Ulldecona*, parece que lo hemos conocido y que lo hemos tratado, que en él se condensan todas las cualidades buenas y malas de los guerrilleros de la horrenda, odiosa, guerra civil. Sí, el arcipreste de Ulldecona, cacique máximo de toda una región, bárbaro y sensual producto de una civilización retrasada en varios siglos, sultán con manteo, mezcla confusa de azote y providencia para las almas de las cuales es pastor, es el resumen, el verbo y símbolo de toda una época de la historia de España.

Ese es el mérito de Galdós. El es un tan sabio descubridor de cosas, un psicólogo colectivo é individual, tan profundo, que después de leer *Carlos VI en la Rápita* y de tratar al renegado *El Nasiry* y á *Mosén Hondón*, ó sea el arcipreste D. Juan Ruiz, se explica uno todos los hechos de aquel período y aun de los períodos que le sucedieron. Cuando eso sucede y *El Nasiry*, que vive en pleno imperio de Marruecos, no se diferencia ni en las ideas ni en la moral del arcipreste de Ulldecona, es forzosamente lógico que en España se rijan los sucesos políticos por las mismas leyes y reglas de barbarie, de anarquía, de fanatismo y de lucha civil que en Africa. Y lo peor es que todavía en la edad presente, en las horas que corren del siglo XX, viven *El Nasiry* y *Mosén Hondón* á

un lado y otro del estrecho de Gibraltar, dándose la mano al través del tiempo y del espacio, como dos buenos hermanos.

Leyendo *Carlos VI en la Rápita,* ¿quién será tan ciego y tan insensato que se atreva á negarle á Pérez Galdós la juventud del alma y la actualidad de la obra artística? ¿Qué cosa es más del día, del día de hoy, que presentarnos á España entregada á las luchas del absolutismo y de la clericalla y de las intrigas para restablecer á D. Carlos en el Trono ó cerca del Trono? ¡Cuán verdad es que cuarenta años no son nada para la historia de un pueblo, sobre todo si ese pueblo camina tan despacio como España y á veces se empeña en desandar el camino, con prodigiosos é inauditos saltos atrás!

La diferencia única estará, entre unos tiempos y otros, en que ahora hay ferrocarril, y teléfono, y luz eléctrica y automóviles, y entonces sólo empezaba á conocerse el ferrocarril. Pero en lo demás, en lo demás apuesto doble contra sencillo que *Don Juanondón* podía volverse á su Ulldecona, encontrando en su sitio todas las cosas y personas, sobre las que imperó brutalmente como señor absoluto, en aquel año de gracia del levantamiento del general Ortega en la Rápita.

Y luego, para mí personalmente—y creo que en tal opinión me acompaña todo el país intelectual ó inintelectual, siempre que profese ideas liberales,—el soberano mérito de Galdós estriba en que es, ante todo, un pensador y un escritor de su tiempo, el que hizo *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch*, *Elec-*

tra; es decir, el que ve el *enemigo* en esa intolerancia religiosa que ha devorado y continúa devorando á España. Quédense los neos execrándolo y los espíritus fuertes tachándole de progresista ó de cursi. Esos *progresismos* son los únicos que nos pueden elevar á la civilización de Europa, para que no figuremos en compañía de China y de Turquía en cuanto á irracionales defensores de la peor plaga de la Humanidad, la teocracia. Definir eso como cosa que ya no se lleva y que no está en moda es como si dijéramos que el ideal de la organización social y política nos lo va á enviar desde el Kremlin el imbécil Nicolás II, padre de Rusia, pontífice del Santo Sínodo. Así nos ha lucido el pelo, y hemos llegado á la actual prosperidad y grandeza y cultura.

*
* *

Carlos VI en la Rápita no fatiga al lector un solo momento. Casi toda la novela está escrita en forma epistolar, en forma de *Memorias*, que va redactando *Yalúa* ó *Confusio,* que á ambos nombres responde nuestro antiguo amigo Santiuste. *Confusio* escribe sus *Memorias*, primero en Marruecos y luego en España: primero, al terminar la guerra de Africa y firmarse la paz de Tetuán; después al ir por montes y vericuetos en averiguación de la grande y descabellada aventura del general Ortega en combinación secreta con altas personas de la Monarquía reinante. *Confusio* escribe sus *Memorias* para que se deleite el

ilustre marqués de Beramendi, que pone con razón el principal interés de la Historia en los menudos hechos, en lo que queda inédito, en el estudio de las almas, en la vida interior que circula al través de una raza y de una civilización, sin que por lo común la descubran los altos cronistas de los hechos de reyes políticos y capitanes. Esa es en definitiva la historia que escribió Taine en sus *Orígenes de la Francia contemporánea*, la que está por hacer en España y la que sólo se atrevió á acometer en forma novelesca el insigne autor de los *Episodios Nacionales*. En lo futuro, y aunque parezca paradoja, se tendrá que buscar en las novelas de Galdós la verdadera, íntima, fisonomía de la España del siglo XIX.

En la primera parte, *Confusio* describe todas sus buenas y malas andanzas en Marruecos, donde le dejamos al concluir *Aita Tettauen*. De los blancos brazos de *Yohar* le arranca *El Nasiry* para llevárselo á Tetuán, y por el camino asisten á la última batalla de la guerra de Africa, á la batalla de Wad-Ras, cuya pintura es una maravilla de verdad. Huyendo *El Nasiry* y *Confusio* están á punto de perecer, sobre todo *Confusio*, que pasa en aquella correría como criado judío del valiente y caballeroso renegado. La tremenda escena del *Fondac*, cuando *Confusio* es cogido en volandas por los moros, apaleado bárbaramente y luego está entre la vida y la muerte á la boca de negra cisterna, es de lo mejor de la obra. Y no es menos interesante y bello el pasaje de su estancia en Tetuán, en casa de *El Nasiry*, á dos dedos de robarle á éste la invisible odalisca *Erhimo*. Parécense estas

aventuras á las de Cervantes en Argel, fuera de que *Confusio* no está cautivo...

¡La hazaña histórica de la Rápita! Allí aparece, entre burlas y veras, en toda su descabellada, increíble, trama. Habla Beramendi y la explica:

«No se trata de quitarle la corona á Isabel II, sino de *cuajar el pacto de familia*, aprobado ya, según dicen, por una y otra parte. La rama femenina accede á bajar del Trono, con tal de ver restaurado el poder absoluto, puesta en la cumbre la fe católica y la libertad en la situación que tiene el diablo á los pies de San Miguel. Desde que la Revolución del 54 aterrorizó á la familia reinante, andan los de acá y los de allá en tratos y contubernios. Dicen, y no les falta razón, que conviene sacrificar algo para no perderlo todo. El Rey Francisco y D. Carlos Luis, heredero de los derechos de Carlos V, han tirado grandemente de pluma en estos años, y de su continuada correspondencia furtiva ha salido al fin el amasijo. Don Carlos Luis, conde de Montemolín, subirá al Trono con la denominación de Carlos VI... La actual Reina doña Isabel y su esposo se avendrán á una jubilación decorosa, conservando título y honores de Reyes... El hijo de Montemolín se casará con la Infanta Isabel, y subirá al Trono cuando cumpla veinticinco años... Isabel y Carlos reinarán juntos, con igual derecho mayestático, y se titularán segundos Reyes Católicos...»

Tal fué, al decir del marqués de Beramendi, lo que arrojó al general Ortega á la empresa, tan insensata, de ir de las Baleares á la Rápita, para procla-

mar Rey á Montemolín, en el momento en que las tropas estaban en Africa y la Península desguarnecida. ¡Las cosas que han pasado en España! ¡Y vive todavía! ¡Y no lanzó el último suspiro como nación en la Historial Se comprende que Beramendi se volviera loco al hablarle de esas invenciones ó verdades, que traerían el triunfo del absolutismo. ¡Al lector liberal se le enciende la sangre y arrebata la cabeza de sólo imaginarlo y recordarlo!

Confusio va á presenciarlo, por encargo y con dinero de Beramendi, disfrazado de estudiante de cura, provisto de buenas cartas de sor Patrocinio, la monja de las llagas. Asiste al último acto del sainete-tragedia, al fusilamiento del general Ortega, más loco que criminal; al desenlace grotesco de la abdicación de Montemolín. Y entretanto que ve y vive todos esas cosas, el enamoradizo Santiuste, ó sea *Confusio,* se mete en nuevas trapisondas, sigue en Ulldecona y en Tortosa y en la Rápita la aventura abortada de su nueva odalisca *Erhimo*... La nueva *Erhimo* es Donata, una de las innumerables sobrinas y amas que tiene en su harém el arcipreste de Ulldecona... *Donata* es la más hermosa de todas, supera en belleza y juventud á *Carmeta*, á *Olegaria,* á la *Dolorosa*, á la jamona y arrinconada *Monsa*.

Por eso se la roba *Confusio* á *Don Juanondón*, á aquel guerrillero carlista, que era en una pieza arcipreste, patriarca y califa. De alguna manera nos habíamos de vengar los liberales.

Creo que es una de las mejores páginas de novela que haya escrito Pérez Galdós en su ya larga y glo-

riosa vida de novelista. La historia del rapto de Donata, de la estancia en Tortosa de Donata-Erhimo y de Santiuste-Confusio, es un verdadero primor. ¡Y luego qué detalles de psicología! Donata acepta el concubinato con Confusio siempre que éste cante misa; pero rechaza como pecado mortal la idea de casarse con él. ¡Mujer, no; ama de cura, sí! ¿Puede darse más espantosa subversión de todas las ideas morales? ¿No se ven ahí patentes los estragos de la superstición y del fanatismo religiosos? ¡Y qué culpa tiene la pobrecilla si la vendieron como una esclava, por mil reales, al arcipreste de Ulldecona!

***

Carlos VI en la Rápita es un libro que debe leer todo el mundo, que llega á su hora. Aquel suceso histórico, novelado por un maestro como Pérez Galdós, adquiere, al cabo de cuarenta y cinco años, una vibrante actualidad.

Existían entonces, sí, arciprestes de la casta de *Mosén Hondón;* pero siendo quien era y viviendo como vivía, en la misma descarada poligamia que *El Nasiry*, era como un bandido generoso, como el tipo de Diego Corrientes de las guerras civiles, y se aplicaba á las funciones providenciales de un patriarca, socorriendo á todos los menesterosos. Al menos el arcipreste de Ulldecona odiaba á los frailes, no podía ver ni en pintura á los frailes, y no tenía otra devoción verdadera que la de la Virgen, sin ninguna de

las groseras supersticiones modernas, modernísimas. ¿Podríamos hoy decir lo mismo de resucitar el arcipreste y ejercer su alto y bajo imperío en el Maestrazgo?

Esta España desgraciada ha pasado y pasa por terribles pruebas. Para que algún día entre aquí de veras, cual dueña y señora, la Libertad, falta hace, mucha falta, que se escriban libros como *Carlos VI en la Rápita*. La escena final de la novela, cuando Donata hisopea al arcipreste con agua salada del mar para echar de su cuerpo pecador los malos espíritus, es todo un símbolo. Sólo que los exorcismos que necesita la patria se llaman de otra manera: se llaman Libertad, Democracia, Ciencia, Enseñanza laica...

24 de Junio de 1905.

SUZANNE DESPRÉS

Cuando el gran actor Antoine estuvo en Madrid trajo en su compañía á Suzanne Després. Nadie iba al teatro de la Zarzuela, donde trabajó Antoine por ver á la Després sino por juzgar al maestro é introductor de un arte libre y nuevo, verdadero revolucionario en su género. Y, sin embargo, desde la primera noche, desde la representación de *La fille Elisa,* drama sacado de la famosa novela de los Goncourt, todo el mundo aplaudió como á una nueva estrella á la simpática, á la excelente, á la *verista* actriz Suzanne Després. Tuvo ella tanto ó más éxito que el gran Antoine, y la gloria de éste casi palideció al lado de la gloria que empezaba de su ilustre compañera.

Hizo Suzanne Després tal impresión en el público, que al concluir el último acto de *La fille Elisa*, la llamaron á escena multitud de veces para premiar con aplausos estruendosos su meritísimo trabajo. Fué una enamorada, una pasional que mata por amor incomparable, y su gesto de locura ante el Jurado resultó digno de una Sarah Bernhardt, de una Duse, de una Gramática.

Esto ocurría—si no recuerdo mal—en el mes de

Junio de 1904, y ahora, en el mes de Noviembre de 1905, la hemos visto otra vez en Madrid, en el teatro de la Princesa, ya sin la tutela de Antoine, formando compañía, á la cabeza de una *troupe* muy recomendable, y en el mismo tren de fama que la Rejane, la Jane Hading, la Barthet, la Sarah, la Duse. Ya no es la segunda figura de una compañía, sino la primera, y muy resplandeciente, de la que lleva su nombre y por su causa se contrata. Al público madrileño le cupo el honor casi antes que á París de *descubrir* á la Després. ¿Qué mucho que hayamos tenido la alegría de ver ahora confirmados nuestros aplausos, cumplidas nuestras profecías? Alguna vez nos había de tocar el turno de adelantarnos en los juicios á los públicos europeos.

Suzanne Després ha representado en el teatro de la Princesa tres dramas muy recientes y muy modernos: *Les Remplaçantes,* de Brieux; *Le Detour,* de Henry Bernstein, y *La Massiére*, de Jules Lemaitre. En todos esos dramas la Després ha estado sencillamente admirable y yo dudo que haya nadie capaz de darle mayor relieve. No conozco, hoy por hoy, otra actriz que se la iguale más que la Duse en sus buenos tiempos, y pertenece á idéntica escuela de simplicidad, de verdad, de naturalidad, sin la canturria enfática y molesta de los franceses, que pervertía á la mismísima Sarah en los esplendores de su gloria.

Suzanne Després no es hermosa, Suzanne Després no se engalana como una cocotte, Suzanne Després no confía sus éxitos á la riqueza de su vestuario. Se presenta en la escena modestamente, casi sin *maqui-*

llage, con una pintura muy sobria, como es en la calle y en su casa. Los rasgos de su fisonomía dura y rígida antes bien previenen en su contra que rinden á su favor á los espectadores, y sobre todo á las espectadoras. No es tampoco de gran talla como la Sarah Bernhardt ó la Jane Hading. ¡Cuán buena actriz será la Després que triunfa á pesar de no contar ni con hermosura, ni con los prestigios del modisto de moda, ni con la presencia de una buena moza! A bien que de esto hay testimonios en los teatros de todo el mundo desde la Sada Yacco á la Loreto Prado, que son feas, muy feas, y no obstante grandes actrices, muy grandes actrices.

No incurriré en la cursilería de decir que si á la Després le falta la belleza del cuerpo le sobra en cambio la belleza del alma. Suzanne Després es bella á su manera, bella por la verdad del tipo que representa. En *Les Remplaçantes* es una nodriza auténtica, en *Le Detour* es una amante capaz de perder á un santo, en *La Massiére* es una muchacha ingenua y buena, por lo mismo que es libre, que está emancipada de toda clase de prejuicios y de supersticiones sociales. Entra por los ojos de la cara y por los ojos del espíritu en el corazón de los espectadores que ríen y lloran con ella y se apasionan hasta de su cuerpo *mince* y *chetif*. Yo sé de muchos que la hubieran raptado y no sólo en concepto de actriz sino hasta en el concepto de hembra. El arte, el divino arte, transforma las criaturas y las hace adorables.

Suzanne Després es un temperamento artístico de primer orden y no se puede ir más allá en lo de fin-

gir la verdad, en lo de dar la impresión de la vida. Cuando en el tercer acto de *Le Detour* (El rodeo) se desmaya ó poco menos de placer en los brazos de su amante y huye sin frases y sin gestos del hogar conyugal, sólo por temor á la cena en familia y á la reconciliación con el marido que vendrá como consecuencia de la cena, la Després subió hasta las cimas del arte y logró un triunfo como pocas veces se ha presenciado en el teatro. Y cuenta que el público de la Princesa no se dejó impresionar por el drama sino por la actriz.

He de añadir, para dar idea completa del éxito colosal de Suzanne Després, que los tres dramas representados por ella no son precisamente tres *chefs d'œuvre*. *Les Remplaçantes*, por ejemplo, no es ni con mucho una de las mejores obras de Brieux, el autor aplaudido de *La robe rouge*. Plantea sí una tesis social de indudable trascendencia, la de los males sin cuento que se originan por la renuncia y abdicación que hacen las madres verdaderas en las madres postizas (amas de cría), del más santo y estricto de sus deberes, el de alimentar á sus hijos, el de darles el pecho, fuente de vida. La tesis es hermosa, verdadera y justa, pero al fin tesis; y no es de creer que con tales sermones se corrija nada ni dejen las damas aristocráticas y burguesas de rendir homenaje á su egoísmo feroz, sacrificando á sus hijos á manos mercenarias, que es tanto como decir á manos enemigas. Y después, Brieux no ha llegado en materia de sermoneo moral, de potencia ética, de vigor filosófico al grado de elocuencia que un Zola en sus novelas, que

un Julio Simón en sus libros. Con todo y con eso ni Zola al escribir *Fecondité*, ni Julio Simon al escribir obras de filosofía mudaron en un ápice la vergonzosa cobardía de las madres del gran mundo y de la clase media. El planeta Tierra será por los siglos de los siglos lo que es, si no viene una serie de catástrofes sociales á mudar los fundamentos de la familia actual. Eso no se conseguirá con predicaciones sino con revoluciones.

Lo más hermoso que tiene el drama de Brieux, *Les Remplaçantes* que es el médico de aldea, no estuvo bien representado en la función de la Princesa. Aquel doctor es un tipo originalísimo, algo así como personaje sugestivo cual el doctor Pascal de Zola. Sólo que para convencer con sus lecciones morales, con sus reprimendas brutales, necesita encarnar en un gran actor y no lo era el que lleva en su compañía Suzanne Després. Unicamente es digno de ella Lugne Poe, y éste en *Les Remplaçantes* hizo un papel secundario. Drama mediocre, ejecución mediocre también y, sin embargo, triunfo indiscutible de la Després. ¡Cuánto no será su mérito y su arte!

No hablemos de *Le Detour*, el drama de Henry Bernstein. Si algo prueba es la verdad de aquel antiguo adagio español que dice: «Mala la madre, mala la hija, mala la manta que las cobija». Renuncio á contar el argumento porque está dicho en dos palabras. Luciana es una hija natural y vive como institutriz en una casa honesta y burguesa. Su madre no puede darle su nombre porque es una gran dama que perdería al dárselo su rango y fama en la sociedad. Y ella, la

pobre Luciana se resigna á vivir en condición humilde y subalterna. Pero por lo mismo se ve asaltada por toda clase de tentaciones y de amores, conociendo de la vida sus penas y sus infortunios. ¿Cómo se verá libre de tantas amarguras si no ama, si no se entrega al ser preferido de su corazón? No puede aspirar á un gran matrimonio la infeliz institutriz y además sabe que todos la rechazarán porque carece de la honorabilidad de un apellido. En tales condiciones ama en secreto y en secreto se da al primero que llega y la quiere de veras. Permanece tan oculto ese su amor que el hijo de la casa donde presta sus servicios se prenda de ella y la ofrece hacerla su esposa. En vano se resiste, en vano alega que no le quiere, en vano arguye su calidad de hija natural. La fuerzan entre todos al casorio. Y ya casada descubre su marido que entre ambos no hay ningún lazo de comprensión espiritual ni de afecto. La mujer obedece resignada, es fiel por deber, nada más que por deber. ¿A qué más se la puede obligar sino á que olvide á su amante, al que tuvo antes del matrimonio? Llega el instante de la fatal ruptura porque la hija recibe en su casa á su madre, á la que la dió el ser y no la pudo dar un apellido. El esposo arroja de su casa á la madre de la esposa. Y ésta, enojada, aburrida, presa de la desesperación, huye al fin de un hogar que se le hace odioso. A la fuga la provoca y la determina en el cuarto de hora propicio á las caídas la visita inopinada de su primer amante, cariñoso, dulce, compasivo, todo lo contrario del marido brutal y antipático.

La escena esa del desenlace la hizo Suzanne Des-

prés con una sobriedad magistral. Fué el sujeto pasivo de la fatalidad hereditaria y de la fatalidad del medio. Sentada en un sofá, sin moverse, sin levantar los ojos, *sufre* las caricias ardientes del amante, sin prometerle nada, dejando la solución en el aire, á merced de los acontecimientos, del Dios Destino que los rige. Y cuando el amante se marcha casi sin esperanzas de haberla convencido, ella se decide á la suprema determinación, á romper las cadenas del matrimonio. No grita, ni llora, ni se deshace en gestos trágicos. Escribe en una hoja de papel «Armand» y sobre ella deposita la sortija de desposada. Se va hacia la felicidad, hacia el amor, con la serenidad del que se ve arrastrado por la fuerza eterna y constante de la gravitación de las almas. Suzanne Després estuvo sublime. Todos los espectadores hubieran querido tenerla por enamorada suya...

Jules Lemaitre el autor de *La Massiére* tuvo que explicar cuando estrenó este drama el 11 de Enero del presente año en el teatro de la *Renaissance,* el significado del vocablo que da título á su obra. ¿Y qué es *La Massiére?*, le preguntaron público y crítica. *La Massiére* es la que en un taller de pintura prepara la *mass*, la pasta de los colores. Julieta Dupuy, artista pobre y desvalida, confeciona la *mass*, en el estudio de un pintor de renombre y en boga, Maréze. Este Maréze ha llegado á la edad en que los hombres se deben despedir de las pasiones y de los enamoramientos. Tiene cincuenta y cinco años, puede ser el padre y hasta el abuelo de Julieta, y sin embargo la quiere con pasión juvenil. Él no se da cuen-

ta de la clase de cariño que despierta en su sér la hermosa y talentuda y simpática discípula. Ya se encargarán de revelárselo con sus chismes las demás alumnas, ya se lo arrojará á la cara en una explosión de celos Madame Maréze.

Es de advertir que Julieta Dupuy (*La Massiére*) no pone de su parte cosa alguna para conquistar á su maestro. Lo adora, sí, pero con cariño filial, respetuoso, con igual amor que un creyente á su Dios, á su ídolo. Y, él, Maréze, que no se atreve ni á confesarse á sí mismo su loca inclinación, que no osa jamás besar á Julieta no obstante que besa á todas sus demás discípulas, acaba por declararse ante su esposa y ante su hijo como enamorado de la *Massiére*. ¿Cómo y cuándo comete ese desatino? Pues obligado por los celos sin fundamento de su cara mitad y por la petición que de la mano de Julieta le hace su propio hijo Jacques Maréze. La petición le parece al pintor absurda, insólita y extraña. No comprende que Jacques es joven (22 años) y Julieta joven también (21 años) y que la juventud tiene sus fueros y mayores derechos que los de un maestro casi anciano sobre su discípula casi una niña.

Se establece una rivalidad peligrosa y odiosa entre el padre y el hijo que debía concluir mal, concluir en tragedia. Así están preparadas lógicamente las cosas. Pero Jules Lemaitre no se ha atrevido á ir hasta el fin y en lo más agudo del conflicto lo resuelve pacíficamente. Maréze cede, Maréze se retira en sus pretensiones, Maréze abdica en sus egoísmos, Maréze consiente en que Julieta, el sol postrero de su vida,

sea la esposa de Jacques. Ahí se acaba la comedia, perdonad sus muchas faltas...

Jules Lemaitre es un gran crítico, un literato sabio, un hombre que ha leído mucho y ha escrito mucho y bien, un compañero de los grandes *normaliens* como Taine, Renan, Anatole France, pero sin el ingenio de ninguno de ellos, sin su estro poético y sublime. Es autor de la novela *Les Rois*, de los dramas *Le deputé Leveau*, *Filipote*, *Mariage Blanc*, *Le pardon*, *Revoltée*, *L'age difficile*, *Les Rois*, *L'ainée*, *La bonne Heléne*, y, sin embargo, no es un novelista, no es un autor dramático. ¿Por qué? Porque su talento de crítico, de sabio en literatura, de *normalien* le impide y le impedirá conocer el mundo como le conocen otros qne valen menos que él. ¿Desgracia ó fortuna? Decídalo quien pueda, pero el no ser autor dramático, para mí no disminuye en un ápice su valor insigne.

Jules Lemaitre se metió en política y ha salido de la política con las manos en la cabeza, como Coppée, como Barrés. Su grande é imperdonable equivocación fué hacerse nacionalista, militarista, reaccionario, clerical, patriotero... En la campaña contra Dreyffus tomó el partido del Estado Mayor, del odioso Mercier, del criminal Henry, del loco-criminal Du Patty du Clam, de los energúmenos chauvinistas frente á Zola, Anatole France, Jaurés, Clemenceau, Bernard Lazare, coronel Picquart, Pressensé, Cornély, Labori y tantos otros que fueron ó son la gloria de Francia en su campaña de justicia y de verdad. Desde entonces Jules Lemaitre se hundió como hombre de su

siglo, como hombre de progreso. *La Massiére* no le ha salvado, y menos mal que una artista como Suzanne Després consigue con su talento sacar del olvido al desgraciado cuanto ilustre Lemaitre.

No; yo hubiera querido ver á Suzanne Després, á la segunda Duse, á la artista incomparable en otras obras modernas, modernísimas, como las recientemente estrenadas, como *La Rafale*, de Henry Bernstein, y *Le Désir*, de Michel Provins. No hay actor sin autor, y por eso la maravilla de las maravillas es que Suzanne Després resulte una artista genial en dramas tan endebles, tan mediocres, tan artificiosos, de tan escasa intensidad trágica. *La Rafale* y *Le Désir*, son dos obras en que encarnaría de un modo portenso el talento insigne de Suzanne Després. Eso es arte, eso es vida, y si esta carta no fuese ya larga, explicaría yo lo que son *La Rafale* y *Le Désir*, aquél un drama de un joven escritor, de 26 años, y éste el drama de una mujer.

Por el momento junto las manos y aplaudo con entusiasmo á Suzanne Després que con su inmenso *verismo*, con su arte inimitable, con sus nervios, su sangre y su alma demuestra que no se ha extinguido ni se extinguirá la raza de las Sarah Bernhardt y de las Duse. Descubrámonos ante una estrella que empieza, ante un astro que asoma en el eterno cielo de la Belleza y de la Verdad...

17 de Diciembre de 1905.

CASANDRA y LOS MALHECHORES DEL BIEN

Los dos grandes acontecimientos literarios de la temporada son la publicación de la novela de Pérez Galdós, *Casandra* y la representación de la comedia de Benavente, *Los malhechores del bien.*

Ambas obras van contra el clericalismo, la santurronería, la superstición religiosa, cuantas trabas pone el fanatismo á la libertad de conciencia, al progreso social y á la justicia. Y aumentan el éxito de la novela y del drama la actitud de los elementos reaccionarios heridos y maltrechos en esos libros.

La cosa necesita explicación para mis lectores cubanos, que pueden no haber leído los periódicos españoles y el *Diario de Sesiones* del Congreso.—Se representó en el teatro de Lara la comedia de Benavente, y la noche del estreno tuvo un éxito colosal, magnífico, como jamás conquistó otro igual ninguna obra de autor dramático moderno. Los diarios salieron al día siguiente celebrando, como se merecía, el mérito insigne de *Los malhechores del bien.* Inmediatamente, las damas *comm'il faut*, atizadas en su odio á la sinceridad de Benavente por el confe-

sionario y la sacristía, comenzaron á hacer una guerra sorda á la obra. Y la primera noche de moda en Lara todas las señoras se retiraron del teatro, abandonando palcos y butacas.

Eso en cuanto á la protesta clerical contra Benavente, que lo de Galdós pica más en historia y es de una índole más grave. Sucedió lo siguiente: todos los periódicos anunciaron en artículos y en sueltos el argumento de la novela *Casandra*. La protagonista de esta novela, que está escrita en forma dialogada, es decir, con vistas al teatro, es una tal doña Juana, vieja, poseedora de más de diecisiete millones de duros, viuda del marqués de Tobellina, la cual, para ganarse el cielo, pretende dejar en la miseria á todos sus parientes pobres, que son legión, legando en vida sus bienes á conventos é iglesias, á toda la corte de jesuítas, frailes y monjas que le han de abrir, sin duda, las puertas del Paraíso.

Esta doña Juana se da un aire de familia á todas las viejas beatas y santurronas, sin parecerse concretamente á nadie. Es un símbolo, es una representación. Pero alguien fué al Palacio Real con el soplo de que doña Juana era nada menos que la reina regente, y que Galdós se había propuesto ridiculizar, censurar, poner en la picota á la madre del rey D. Alfonso. Decirlo y creerlo todo fué la misma cosa, y desde aquel punto y hora no hubo sosiego en Palacio, en la Casa Grande.

Parecía lo natural y lo lógico que los empleados palatinos se hubieran dirigido á las librerías en busca de *Casandra* para comprarla si querían averiguar la

certeza de la semejanza con la reina. Esto hubiera obedecido á una explicable y legítima curiosidad sin otro propósito ulterior. Pero como se trataba de algo más, se trataba de secuestrar la edición y retirar de las librerías la novela del insigne maestro Galdós, se vió una cosa insólita y extraña, y fué que los ministros de un régimen constitucional se pusieron en campaña para llevar á la reina un ejemplar de *Casandra*.

El conde de Romanones, ministro de la Gobernación, salió á la busca y captura de un ejemplar de *Casandra*, y como no se había puesto aún á la venta en las librerías, y como no se encontraba la novela, se acordó el ministro de que tal vez la tuviera el redactor de su *Diario Universal*, señor Cristóbal de Castro.

Dicho y hecho, allí la atrapó, y sin más explicaciones el conde-ministro se dispuso á llevarla á Palacio. Y como el tiempo apremiaba y era día que le correspondía despachar con el rey al ministro de Estado, duque de Almodóvar, á éste entregó el ejemplar para que se lo llevase á Palacio. En Palacio se persuadieron de que doña Juana no era la reina y entonces desistieron del secuestro, consintiendo en que circulara *Casandra*.

Tal es la historia amena, según la voz y fama pública, de este intento frustrado contra la libertad del libro. ¿Qué hubiera pasado de existir la semejanza? Yo, como diputado de la nación, conté el caso en sesión pública del Congreso, y el Gobierno se limitó á calificar de falsa la versión y de fantástico el relato.

Esa es una pura novela, me dijeron á una el ministro de Gracia y Justicia y el ministro de la Gobernación. Pero yo sé por el propio egregio maestro Pérez Galdós que es historia y no leyenda el proyecto de decomisar *Casandra*, de haberse encontrado parecido entre la protagonista de la obra, doña Juana, y la reina madre.

De todas maneras es harto censurable lo ocurrido, porque no es propio del oficio de ministro ir por esos mundos en busca de novelas, aun en el supuesto, que no resultó confirmado, de la semejanza de doña Juana con la reina regente. Ahí hay dos cosas vituperables: primera, la tentativa de atentado contra la independencia y libertad de espíritu del escritor; segunda, que sean los ministros de la Gobernación y de Estado los que se presten á esos menesteres serviles.

Todavía se comprende que hubieran tratado de secuestrar la novela *Casandra* de resultar aludido el rey. Según la Constitución del Estado, el rey es inviolable, pero no lo es, ni puede serlo, la reina madre cuando ya ha dejado de ejercer la regencia y D. Alfonso reina como mayor de edad desde el 17 de Mayo de 1902. La reina regente pertenece en su magistratura á la Historia, y aunque Galdós se hubiera referido á ella, la hubiera retratado en su novela-drama, estaba en su perfecto derecho y nadie podía secuestrar el libro ni impedir su venta. Esto es más claro que la luz, y parece mentira que en tiempos democráticos, gobernando un partido que se llama liberal, haya ministros que se atrevan si-

quiera en intención á cometer semejantes desaguisados.

La consecuencia ha sido caer un inmenso ridículo sobre el gobierno llamado liberal del Sr. Moret, y que sin que me lo propusiera yo, ni lo necesitase Galdós, resultara un inmenso reclamo para la admirable *Casandra*. A estas fechas, la novela está en todas las manos, y todo el mundo sabe que doña Juana, la monstruosa araña negra pereció á manos de Casandra, que así libertó á la Humanidad de su principal enemigo, de la clericalla, del sayal y la sotana. Pérez Galdós fué vitoreado, agasajado, felicitado, puesto con razón en candelero y en los cuernos de la luna, y si la novela en condiciones normales hubiera tenido un éxito como diez, lo ha conquistado como cien y como mil, gracias á la insigne torpeza de los ministros y del Palacio Real.

Lo mismo ha acontecido con la campaña estúpida de las señoras contra la comedia de Benavente. Ellas á retirarse del teatro de Lara en son de protesta, y el público á acudir en bandadas para ver la obra y festejar y aclamar á su autor. Como sanción última del triunfo indiscutible de Benavente, esta tarde, 20 de Diciembre del año 1905, se celebra en el Teatro Español una función magna, una función de gala, una función monstruo á beneficio y en homenaje, honra y gloria del autor de *Los malhechores del bien*. El Teatro Español ha convocado en su sala á lo mejor de Madrid, salvo las señoras beatas y santurronas, y allí la compañía del Español, la compañía de la Comedia y la compañía de Lara,

tejen coronas de laurel con que ornar la frente del audaz, del valiente, del inspiradísimo artista que trazó tan bellísima obra.

Los malhechores del bien es la sátira más acabada que se ha escrito contra una sociedad que á fuerza de mojigatería pudrió todas las fuentes de la caridad y de la justicia. En Moraleda, pueblo donde pasa la acción de *Los malhechores del bien*, hay una junta de damas que se empeñan en casar á dos jóvenes que no se quieren, sólo porque frecuentan hipócritamente la iglesia, y en contrariar los amores verdaderos que no buscan la iglesia por tapadera. Ella es una huérfana que se crió de niña al lado de un huérfano de su misma edad y de su misma desgracia. El mar los arrojó juntos á las playas de Moraleda y el amor los hará felices si no logran triunfar aquellas señoras fanáticas, que tienen por sesera un libro de rezos y por corazón un rosario bendito. Las susodichas beatas todo lo arreglan con sermones, misas, triduos, novenas y confesiones. Todo lo arreglan para el cielo y todo lo desarreglan acá en la tierra, donde matan la alegría y el amor y por ende la moral y la justicia.

Por fortuna hay allí en Moraleda un prójimo un poco golfo y un mucho volteriano, que se encarga de desconcertar todas aquellas conjuras de *Los malhechores del bien*. Desde que sale á escena se advierte que es la única persona cabal en la triste Moraleda: protege los amores de los dos huérfanos, casi empuja á su sobrina Teresita, que está casada con un estafermo, en brazos de Enrique, que es más

joven y que no tiene un pelo de tonto, y por último, cubre con su autoridad paternal á Cabrera y á la Borracha, que viven en un perfecto concubinato que redime por el cariño á dos seres desgraciados.

La junta de beatas, de señoras santas, están causando la desdicha de todas aquellas criaturas dignas de mejor suerte, y sin el tío golfo, sin el volteriano arreglador de corazones, aquello sería una inacabable serie de catástrofes. Bastante catástrofe moral y material es ya el matrimonio de razón y de conveniencia de la pobre Teresita. ¡No faltaba más sino que se consumara el horror de que la huérfana se uniera en santa coyunda con el marido que la buscaron las beatas! No; el tío golfo es tan compasivo que hasta se apiada de los animalitos cuanto más de las personas, y una noche que oye mayar á una gata desesperada y en celo porque se le perdió su felino galán, él, desde el casino de Moraleda imita con todos sus cinco sentidos al gato para *dar esperanzas* á la hembra desconsolada. Con tan buen corazón, excusado es decir que no consentirá se consume la iniquidad. Y no se consuma, en efecto, y la huérfana ya desposada con el novio beato, dispuesta á irse á la iglesia, se escapa con su novio auténtico, con su marido de verdad, con su marido ante la Naturaleza, dejando burladas y con un palmo de narices á la junta de señoras que, sin saberlo y sin quererlo, con la mejor buena fe del mundo, por culpa de su ignorancia, de su beaterio, de su fanatismo, de su superstición religiosa, hacen de *malhechores del bien.*

¡Lástima que Benavente no se atreva á más y que

ya en la pendiente de sus arranques y de sus valentías radicales, no rompa el vínculo que une á Teresita con el estafermo de su esposo que lo es ante Dios pero no lo es ante su conciencia, ante el amor y la moral universal!

Ese desenlace queda en alto, sin que Benavente ose afrontarlo, aunque dejando al espectador la ilusión de que ello sucederá fatalmente por la fuerza del amor incontrastable, que vence todos los obstáculos, todas las mentiras convencionales, todos los lazos falsamente llamados santos.—Ese desenlace completaría, á mi ver, la obra, sobre todo, si se abordaba como es en sí, sin los callejones del adulterio que repugna, sino del libre amor que redime y enaltece.

Sea como quiera y aún quedando ese cabo por atar, la obra de Benavente es una joya de la literatura dramática contemporánea, digna de traspasar las fronteras, de representarse al lado de las mejores obras de Ibsen, de Maeterlinck, de Sudermann y de tantos otros que con sus atrevimientos de buena ley revolucionaron el teatro.—Y todo eso hecho por Benavente, es decir, por un autor sobrio, sin cursilerías progresistonas, sin alardes de mal gusto, sin palabrotas crudas, con una ironía á lo Anatole France y con un conocimiento del corazón femenino que se puede igualar al de Maupassant ó de Prevost en la novela, al de Michel Provins y Rosny, en el cuento, al de Henry Bernstein en el teatro, para no citar á los Curel, á los Donnay, á los Mirbeau, á los Becque, á los Hervieu, etc., etc.

Con razón, con mucha razón son hoy los dos acon-

tecimientos literarios en España: *Casandra* y *Los malhechores del bien*. Si la comedia de Benavente hace furor por su espíritu agresivo contra todas las hipocresías y supersticiones, *Casandra*, por su alma revolucionaria y anticlerical, forma *pendant* con *Electra*. Y es que en la novela-drama de Pérez Galdós, que pronto se llevará al teatro, el gran maestro saca una porción de tipos que son tipos, símbolos, representaciones de una sociedad podrida hasta la médula, á fuerza de rezar y de creer en la otra vida. Esos tipos odiosos, semejantes todos por su negrísima alma al Pantoja de *Electra*, van sembrando desgracias, como otros *Malhechores del bien*. — Cebrián é Insúa, cada uno á su manera, reproducen la historia de Pantoja y hacen desear que venga para España una revolución como la de 1837, capaz de raer de su suelo la canalla clerical, la siniestra influencia de la cogulla.

Casandra es la libertadora de tanta miseria. Casandra, hija de un escultor, Casandra, que es todo afecto, todo cariño, todo corazón, todo espíritu maternal. Ella, que no está casada con Rogelio, lo quiere de por vida y jamás se separará de él ni en la ocasión tremenda de separarla de sus hijos.—Rogelio es el hijo del Marqués de Tobellina, y, por consiguiente, causa constante de furor para doña Juana, que ni aún después de muerto le perdonará á su esposo aquella falta conyugal.—Le da sí la manda, de dos millones de pesetas que instituyó el Marqués de Tobellina á favor de su bastardo, pero á condición de que éste rompa con Casandra, le arrebate á sus hijos,

se case con una señorita esmirriada, huesuda é insustancial que fabrica vestidos de horrible mal gusto para la Virgen y Jesús y los Santos.

Casandra, justamente ofendida y enfurecida porque le han arrebatado á su Rogelio, porque le han robado á sus hijos y la dejan en la más espantosa de las miserias morales, va en busca de doña Juana, la sorprende en el momento en que se dispone á desheredar á todos sus parientes, donando con donación inter-vivos sus millones de duros y en nombre de la ley natural, eterna, anterior y superior á todas las religiones y á todos los Códigos, la mata sin compasión, redime y liberta á la Humanidad de semejante monstruo.

Casandra va á parar á la cárcel, y de allí saldrá, probablemente, para presidio. La justicia humana no entiende de derechos naturales ni de moral eterna. ¡Ah! Para mayor dolor, doña Juana muerta resucita en sus obras, en sus hechuras, en todos aquellos santos de levita, verdaderos demonios con corona y cerquillo ó cara de abates y corazón de místicos.—El espíritu de doña Juana no morirá ni soltarán su presa las arañas negras, corrompiendo la vida de todos los pobres parientes, de Clementina, de D. Alfonso del Castañar, de Ismael, de su pobrecita mujer, de Zenón el Cínico, de Guillarte, de Ríos, de Rogelio, de la infelicísima Casandra y de aquel prodigio de niña que se llama Corrita.

Y como en muchas, en muchísimas obras de Pérez Galdós sale al final un fantasma, sale la sombra de doña Juana convertida en mendiga, que se llevará en

limosnas su patrimonio, el que reclama para el cielo, dejando la tierra sumida en hambre y en miseria. El símbolo es hermoso. Al clericalismo no basta matarlo, no basta aplastarlo y desarraigarlo de la sociedad por el hierro y por el fuego, mientras que en forma de religión y de miedo á la muerte y de ideas de ultratumba subsista en el corazón, en el alma, en la vida de la mujer, perdurable instrumento de fanatismo y de superstición.

¡Bien hayan *Casandra* y los *Malhechores del bien*, porque ellos llegan á su hora en España, en esta pobre España que perdió Filipinas á causa de los frailes, que perderá la Península á causa de las monjas y de los frailes, que es otra China de Europa y otra Rusia de Occidente, si no se la sacude fuertemente al impulso salvador de la literatura y de la política radical é irreligiosa!

¡Casandra, ven á libertarnos! Tú eres fuerte, tú eres soberanamente hermosa, tú eres la estatua viva de la revolución, tú eres el emblema del amor humano contra el amor divino, tú eres conforme á razón, frente á todas las supersticiones, tú eres Venus y Ceres, diosa de la alegría y de la fecundidad... Doña Juana fué estéril como todas las santas. Casandra fué madre... como todas las mujeres. Viéndolas, comparándolas, yo no puedo menos de acordarme de aquella invocación irónica, sublimemente irónica de Anatole France, que pone en boca de una creyente incitada por las fuerzas naturales á la pasión amorosa y contenida por todo el pesado fardo de los mitos religiosos: «¡Oh Virgen!... Puesto que gozaste la gracia

de concebir sin pecar, concédeme la gracia de pecar sin concebir!...» A eso conduce la enseñanza de las Doñas Juanas que en el mundo han sido... Que venga una Casandra que las entierre para siempre...

8 Enero de 1906.

DE TEATROS

Buena gente, *de Rusiñol.*—**Verdad**, *de doña Emilia Pardo Bazán.*—*Estreno en el teatro Real de la ópera de Berlioz:* **La Dannazione di Faust**.—*El Central Kursaal.*—*Tragedias de la escena política.*

I

ESTAMOS en un momento de grandes novedades teatrales. Todos los autores de renombre se dan á estrenar y hasta prueban fortuna las damas literatas que ya acreditaron su talento en el cuento, en la novela, en los libros de viajes, en el periodismo.

Santiago Rusiñol, el ilustre autor de *El mistic*, de *La alegría que pasa*, de *El pati blau*, de *L'Heroe*, ha presentado una nueva obra en el teatro de la Comedia, traducida al castellano, traducida admirablemente por Martínez Sierra. El drama se titula en catalán *Gent de bé* y en castellano *Buena gente,* y me apresuraré á decir que ha gustado al gran público y no al reducido cenáculo de críticos y hombres de letras.

Por su parte, doña Emilia Pardo Bazán, la insigne autora de novelas como *Insolación*, *Los Pazos de Ulloa*, *La Quimera* y cuarenta libros más, se ha arriesgado á llevar al teatro las ricas galas de su en-

tendimiento y de su imaginación con el drama *Verdad* que representaron admirablemente María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en el Español. El drama de la Pardo Bazán, pese á la fama literaria de su autora, ó á causa de esa misma fama, fracasó ruidosamente para el gran público y sólo gustó á contadísimos críticos y hombres de letras.

¿Por qué aquel éxito de Rusiñol y este fracaso de la Pardo Bazán? ¿Es justo que se aplauda un melodrama de corte sumamente arcaico en la Comedia y pocos días después se silbe ó poco menos un melo drama de corte extraordinariamente moderno en el Español? Porque ambos son melodramas, dramones mejor diría, que merecían, en un criterio de perfecta equidad, ser rechazados los dos, y no hay razón para entusiasmarse con Scribe y para repudiar á Gorki. Lo que está fuera de lo natural y de lo humano, lo mismo da que se sirva en moldes nuevos que en moldes viejos, y en último resultado, puestos á elegir, más valen los novísimos cánones que los antiguos. Por lo menos en los primeros habrá una tentativa hacia un arte que se remoza, que aspira á hallar otras fórmulas.

¿Qué es *Gent de bé* ó *Buena gente* de Rusiñol? Es el eterno drama de la avaricia que ya dejó inmortalizado el buen padre de la comedia, Moliére, sin que ofrezca ninguna novedad en su desarrollo, llegando en ocasiones á ser inocente, en otras repugnante y siempre inverosímil. Figuráos que se trata de un banquero de Barcelona que antes de banquero ha sido dueño de una casa de préstamos, para el que no hay

más Dios que el oro ni otra Biblia que la Bolsa, ni más moral que hacer su santo capricho con el dinero. Ese banquero ha recogido en su casa á una huérfana, á una niña sacada de la Misericordia. La educa, la hace crecer como si fuera su hija y cuando está en la edad de tener novio y de casarse, al mísero avaro se le ocurre el enamorarse de ella. ¿Pero cómo se enamora? Como una mala bestia, como un sátiro, cual un hombre que no siente delicadezas ningunas del alma y cree de buena fe que el talismán del cariño se encierra en su *coffre-fort.*

Hasta aquí no estaría mal planteado el problema psicológico y social, si Rusiñol lo desenvolviera dentro de términos naturales, humanos. Se comprende que el tío aquel avaro y judío triunfe de la virtud de su ahijada; se comprende también el caso contrario que la honestidad de la pupila se imponga al viejo y á cuantos le rodean y todos se declaren vencidos ante la fiera defensa de su honra hecha con los dientes y con las uñas por la inmaculada huérfana. Lo que no se comprende es aquella lucha entre el oro y la virtud, cuando el oro no acaba de salir de la caja y es simple promesa. Y todavía se explica menos que los parientes del viejo, los que piensan heredarle, los que amargan los últimos años de su existencia, sean tan torpes que hacen simpática á la muchacha y ellos se convierten en odiosos. Los parientes de la *Casandra* de Galdós, obran más humanamente, cuidan y miman á la vieja marquesa, mientras que Casandra, cuando se acerca á ella en un momento de furor la mata.

Ello es que en *Gent de bé* de Rusiñol, interviene el eterno *Deus ex machina* de los melodramas para lograr que triunfe la virtud. En las novelas del idílico Ohnet es por lo común un ingeniero bueno, guapo y talentudo; en el drama de Rusiñol, que pertenece á la misma antigua escuela, es un joven y simpático pintor, creo que sobrino del viejo avaro, el que desenlaza el drama tan romántico y tan falso que no hay por donde cogerlo.

El pintor vive como los pájaros y se alimenta casi del aire, de sus ilusiones. Y sin embargo, aquella huérfana, educada por un judío, en una atmósfera de avaricia, se escapa con el artista para ser feliz. Eso sucede en las novelas y en los dramas y alguna que otra vez en la vida, pero muy pocas. Rusiñol lo dice por boca de su personaje en parrafadas elocuentes, que provocaron delirios de entusiasmo.

Cuando se escapa el pintor con la huérfana, exclama:

—Me llevo la chica, pero no la robo, *la desempeño*...

Y después, en el acto final, dos años después, al tener ya la venturosa pareja un mofletudo vástago, el pintor, desdeñando el oro de su tío, estalla en bella indignación:

—¡Mi hijo no quiere onzas ni billetes del Banco; *quiere sopas!*

¡Admirable sencillez del público que aplaudió á rabiar! Eso es el teatro de Echegaray, de Leopoldo Cano, pero no debe ser el teatro de Rusiñol, del que escribió *El mistic*, prodigiosa pintura de la realidad,

del abandono homicida en que esa misma *gent de bé* dejó al insigne cura y poeta Jacinto Verdaguer. No: el que escribió como un Ibsen y como un Bjœrnson y como un Maeterlinck y como un Sudermann, no tiene derecho á caer en la gárrula oratoria dramática á lo Echegaray. Las huérfanas y los pintores, por mucho amor que se tengan, de cien veces, perecerán noventa y nueve y media en la miseria. Y el drama está ahí en la mueca de la muerte de dos seres buenos é inocentes. En este siglo de los *trusts* y de los reyes del petróleo, del bacalao, del azúcar y de los ferrocarriles, pueden ser una de estas dos cosas los artistas: ó expropiadores y rebeldes, ó contemporizadores indignos con la riqueza, pero no ilusos pueriles, y en último resultado dañinos, que se abrazan al ideal de la *Bohême*. La *Bohême* pasó, insigne Rusiñol, y estamos en los tiempos de *Germinal*. No hay que cantar endechas, ó hay que resignarse cobardemente á lo cristiano ó hay que sublevarse á lo Jean Grave y el príncipe Kropotkine. Lo demás es romance dramático, pero no literatura intensa y verdadera. Los avaros no acabarán jamás si se les deja el *coffre-fort* en sus manos...

II

La Pardo Bazán ha tomado por senderos diametralmente opuestos, pero al fin por senderos melodramáticos. El error de la egregia doña Emilia ha estado en haberse propuesto como modelo á Gorki y á

Tolstoï sin tener la lógica de esos autores, ni su genio, ni su fuerza magnífica de expresión. Y luego, por añadidura, irse al Teatro con rèminiscencias del *Poder de las tinieblas* ó de *Les bas Fonds*, con procedimientos infantiles, sin reparar que ni el público está preparado para manjares tan fuertes, ni es lícito condimentarlos sin especies fortísimas para que se conserven.

El público estuvo cruel, fiero, hosco y hasta grosero con la Pardo Bazán. No le perdonó nada, no tuvo siquiera en cuenta el bagaje literario de la escritora á la que se ha llamado algo irónicamente la eximia. Sucedió con ella lo que años antes con *Clarín*. Se juntaron en el Teatro Español todos sus enemigos, dispuestos á devorarla, como en efecto hicieron de un modo implacable. Aquello no era público, era una jauría desatada. En los corredores se escuchaba á jóvenes y á ancianos críticos exclamar: ¡que se vaya á hacer calceta! Ya quisieran muchos de los que censuraban, tener la mitad del talento de *hombre*, no de mujer, que tiene la Pardo Bazán.

Ciertamente que se equivocó en muchas cosas, pero no merecía aquellos ultrajes y era digna de mayores respetos. Al cabo, doña Emilia es con Galdós, Blasco Ibáñez, Pereda, Picón, Palacio Valdés, la que completa la media docena de grandes novelistas con que contamos en España, y eso no se puede olvidar en una noche, para decirle que se vaya á hacer calceta. Además, el intento, el solo intento de imitar á Gorki y á Tolstoï ya es un empeño acreedor á todo género de consideraciones. Pero, en fin, el público

estaba de malas y la crítica también, y nadie pidió el nombre de la autora de *Verdad* y al caer el telón, gritó una voz: *¡La Guerrero, sí!* Como si fuera posible que una cómica, por ilustre que sea, aventaje en méritos mentales al creador de una obra, aun equivocándose. Este mismo público llamó al proscenio multitud de veces á los Quintero al estrenar días antes *La musa loca* y de la enjundia filosófica y social de la Pardo al verbo fácil y teatral de los hermanos Quintero, todavía hay mundos de diferencia.

La Pardo Bazán imaginó equivocadamente su obra aunque con atisbos propios de su gran talento. Suponed lo que pasó. Se levanta la cortina y aparece el galán, que es un soltero, un señor rico y noble de Galicia. Espera á su adorada, la condesa ó marquesa de Barcelos, la cual es mujer madura, aunque todavía fresca y guapa. Está casada con un diplomático portugués y se la pega al marido con el primero que llega. Carece de escrúpulos, ha venido al mundo á divertirse, á querer, á entregarse. Eso lo sabe todo el mundo, todos menos el galán del drama. El cual encontrándose de noche, á las altas horas de la noche, solo, con la señora de sus pensamientos, la primera vez que va á rendírsele, se entretiene, en lugar de aprovechar las horas, en pedirle celos de sus amores pretéritos. ¡Qué más da, cuitado? ¿O es que se acostumbra en tierras de Galicia á creer que las mujeres de la aristocracia, casadas y hartas de vivir, que acuden á citas nocturnas con sus enamorados, son vírgenes castas y puras?

Añádase que ella, para despistar á la gente, dando pruebas de previsión, ha salido de su quinta de Portugal y se ha encaminado á la quinta gallega de su novio, haciéndose acompañar del caballero Porto-Alegre, que ha sido, pero que ya no es su amante. De esta suerte si alguien la vió sospechará del antiguo, pero no del nuevo y todo será en beneficio de este último. Tendrá el regalo de amor sin sus peligros.

No lo entiende él de ese modo. Sus celos son tan terribles, fieros, calamitosos y extrahumanos, que en un acceso de furor, á las primeras de cambio, sin un beso, sin una caricia, sin recibir la ofrenda del amor que se da tan generosamente, la coge entre sus brazos, la ahoga, la mata. ¡Habráse visto crimen más irracional y más sin finalidad! Por bruto y fiera que sea un enamorado, jamás mata antes de gozar, sino después de haber gozado. Se explica que satisfechos los sentidos, con el rencor natural de la carne ya saciada, del hambre contenta, de la hartura, removidos los bajos fondos de la bestia humana, se perpetren toda clase de desatinos criminales. ¡Pero antes, antes! Eso es contrario á toda especie humana y aun diría mejor, á toda especie animal...

Ello es que el primer acto, á los quince minutos de haber comenzado el drama, termina con un bárbaro asesinato. Cae el telón del primer acto dejando en la escena el cadáver de la protagonista. Ya no hay obra posible. Todo lo demás que sucede en los tres actos restantes entra en el dominio de la locura. Nada está justificado y la Pardo Bazán caminó entre tinieblas hasta el desenlace final.

Todavía habría un drama, el drama del remordimiento, del que lleva como en el *Poder de las tinieblas* el peso de un delito y concluye por confesarlo. El se arrepiente, sí, y quiere entregarse á la justicia; pero después de haberse casado con la hermana de la muerta y á los seis años del crimen y del matrimonio, cuando tiene una hija de su mujer Irene de Ourente. Se casa porque su esposa tiene una semejanza extraordinaria, de hermana gemela, con la difunta, con la que asesinó sin poseerla. Y á los seis años se descubre el crimen—que no ha dejado rastro ninguno, el cadáver de la Barcelos lo quemó el criado del matador y arrojó sus cenizas al río—porque Porto-Alegre surge y cuenta la verdad, la terrible verdad.

Entonces el asesino, que ha vivido seis años sin confesarse, se lo quiere contar todo á la justicia, porque la justicia busca en su casa, donde se refugió, á *Sangre Negra,* un bandido de la peor especie, sólo comparable al celebre *Mamed Casanova*, de triste fama en Galicia. El protagonista no se saldrá con la suya. En el momento que se le va á escapar su secreto ante la Guardia civil, su fiel criado que prefiere contemplarle muerto á deshonrado, le descerraja un tiro, un traidor tiro que acaba con tantas y tantas locuras. Irene se declara cómplice del nuevo asesinato. La guardia civil hace una redada y la inocente hija de ese matrimonio infeliz se queda sin padre ni madre.

En el intermedio entre el criminal atentado del primer acto y el tiro criminal del último acto, ocurren otras desgracias. El criado fiel, sumiso y obediente, tiene una madre, una buena viejecita que

husmea la sangre y adivina el delito del amo. Entonces el criado encierra á su madre, la incomunica con todo bicho viviente y le da á comer por un agujero. La madre sucumbre á los dos años. Y van tres asesinatos. ¿Para qué continuar la cuenta? ¡Lástima de drama!

La señora Pardo Bazán busca el desquite inmediato. El lunes próximo la compañía de la Tubau, en el Gran Teatro, antiguo Teatro Lírico, estrenará un nuevo drama de la Pardo titulado *Cuesta abajo*. No hay que fiarse de títulos ni de símbolos. La *Verdad* se hundió, *Cuesta abajo* puede ir *Cuesta arriba*. Yo lo deseo, porque no estamos sobrados de autores dramáticos. Quitando á Galdós y á Benavente...

III

Quitando á Galdós y á Benavente, quedan Iglesias, el autor de *Las Urracas,* de *Los Viejos,* de *La madre eterna;* Rusiñol, el autor de *El mistic* y *L'Heroe;* Adrián Gual, el autor de *Misteri de dolor* y de *La fi de Tomás Reynald,* y luego Echegaray, Dicenta, Guimerá, los Quintero, Linares Rivas, etc., etc. No me propongo ahora discutir los méritos de unos y de otros; lejos de mí en este momento la idea de reproducir las censuras al teatro Echegaray que se va.

De un salto paso del drama á la ópera, á una ópera para Madrid nueva, enteramente nueva: *La dannazione di Faust*, del gran maestro Berlioz. Ya era

hora que se estrenasen en el Real óperas. Ya era hora de salir de *Hugonotes, La africana, Roberto*, *Lucía, Linda*, *El Trovador*, *Rigoletto, et ejusdem furfuri.* El buen empresario Arana, inteligente, muy inteligente en toros, nos condenaba á la eterna música italiana. Hoy se decide á desenterrar maravillas. ¡Loado sea el Santo Graal de *Lohengrin* y la calavera de Fausto en su *Dannazione!* Por fin entramos en Europa, la víspera de la Conferencia de Algeciras.

El estreno de *La dannazione di Faust* ha sido un acontecimiento que no llega á España del todo tarde. En 1903 se estrenó en París arreglada la ópera de Berlioz por Gunsbourg. Otras novedades emplearán más tiempo en recorrer el camino que nos separa de París, ó de Berlín, ó de Bayreuth ó de Milán. No hay por qué estar descontentos de Arana.

A Berlioz el grande y soberano maestro le aconteció lo que á Sthendal. Dijo Sthendal, el fundador del naturalismo, el precursor de los Goncourt, Balzac, Flaubert, Daudet, Zola, Maupassant, que sus obras tardarían cincuenta ó sesenta años en ser leídas y comprendidas y que acaso jamás fueran populares. Pues como Sthendal, Berlioz no pudo ver sus dramas musicales representados. En 1846, si no recuerdo mal, compuso su partitura; en 1903 en París se representó por primera vez cuando se celebraba el centenario de su nacimiento. ¡La gloria es verdaderamente avara y cruel con muchos genios!

Popular acaso no lo sea nunca Berlioz. Fragmentos de sus óperas se oyen en conciertos y la gente ya se ha acostumbrado á fallar que esa es música de *ca-*

mera, pero no música representable. *La Marcha húngara* del primer acto de *La dannazione di Faust* se tararea por todos los aficionados, por todos los dilettanti y no se aplaude apenas en la ópera. ¿Por qué? Porque el oído se habituó á escucharla como pieza de concierto y se desconcierta oyéndola como parte integrante de un hermoso poema musical.

En honor del público madrileño, sobre todo del público de las alturas, hay que decir que aplaudió con entusiasmo á Berlioz en el estreno de *La dannazione di Faust.* No se puede afirmar lo mismo de los espectadores de palcos y butacas, que admiraron el acto tercero, el de las sílfides, extasiándose con las bailarinas que vuelan por los aires suspendidas de cables eléctricos y se aburrieron lindamente en el resto de la ópera. ¡Qué de cosas se dijeron el domingo por la noche, al estrenarse *La dannazione di Faust!* Recuerdo que un artista laureado, uno de los primeros artistas de España, estaba en su palco bostezando durante la marcha al abismo de Mefistófeles y de Faust. Le reprendí cariñosamente y me replicó: «No me gusta, prefiero á Gounod. Ya se ve que Berlioz copió mucho y copió mal de Gounod.» ¡Y para esto se escriben óperas! ¡Para no saber siquiera que Berlioz fué anterior, mucho tiempo anterior!

A bien que hubo muchos señoritos de la *high-life* que abandonaron el Teatro Real entregado á Berlioz que les aburría para irse al Central Kursaal, la invención feliz del empresario Berriatúa. Ello es que en Madrid triunfa el teatro *canaille*, el espectáculo de los *music-hall* y á estas fechas tenemos *chanteuses* y

danseuses en Novedades, en Romea, en Actualidades y en el Kursaal. Sí, ha sido una invención feliz de Berriatúa. En su frontón se juega por la tarde á la pelota, y al llegar la noche se transforma en teatro, arman un piso, unos palcos, unas butacas, un *promenoir*, un escenario y unos tapices que tapan, envuelven y adornan la cancha. El cambio rápido, maravilloso, cosa feérica, es el *grand clou* de Madrid en toda esta temporada. En una hora cátate el Frontón convertido en *music-hall*, y donde jugaban los pelotaris se aplaude á bailarinas españolas con sus tangos, á cantantes francesas con sus *couplets*, á indias como la Mata-Hary con sus danzas sagradas, que acaban en una hermosísima desnudez.

El arte está en moda; el arte de la Otero, la Guerrerito, la Chavita, la Cavallieri, la Tortajada, María la Bella, Sagrario Alvarez, Amalia Molina, la Fornarina... La Otero, la Guerrerito, triunfan en París, María la Bella y Sagrario Alvarez, sobre todo Sagrario, triunfan en Rusia, y la india Mata-Hary triunfa en España. Se revelan verdaderas personalidades, cual la Amalia Molina, creadora de la famosa cuanto impía canción de San Pedro.

No nos metamos á filósofos ni á moralizadores; dejemos al mundo correr y rodar. Antes de Sedán triunfaban en Francia los Bufos y era poco menos que un templo del arte, Mabille. Hoy, mientras en la escena política española se representan de día tragedias cual la del catalanismo y la de las reivindicaciones militares pidiendo que todo delito contra la Patria y el Ejército se someta al fuero excepcio-

nal de guerra, por la noche, los buenos ciudadanos, olvidados de sus luchas entre militares y paisanos, van á solazar el ánimo en el Central Kursaal. *E viva il buon Tempone...! Gaudeamus igitur!* ¡El grito de ¡la pulga!, ¡la pulga!, es ya un símbolo nacional!

11 de Febrero de 1906.

CUESTA ABAJO

Un drama de Emilia Pardo Bazán.

DURANTE dos noches seguidas, el buen público madrileño no se ha hartado de aplaudir. Aplaudió anteanoche á la Pardo Bazán en su nuevo drama *Cuesta abajo* y aplaudió anoche á Linares Rivas en el estreno de su comedia *El Idolo*. La obra de la Pardo Bazán es un estudio social, y el tema, la decadencia irremediable de la aristocracia que al parecer por sus culpas, vicios y despilfarros, ha dejado de cumplir su misión en el mundo. La obra de Linares Rivas es un estudio político, y el tema, la imposibilidad de hacer el bien de la patria entre las bajas miserias de la cosa pública.

Por fin, doña Emilia Pardo Bazán ha conseguido un éxito y un éxito ruidoso, porque la llamaron muchas veces á escena, aunque ella no se presentó por no estar en el teatro. Su ausencia es en parte una coquetería de artista, y en parte también un temor femenino en este caso justificadísimo. La insigne escritora, que tiene mucho talento, se ha dado cuenta de la hostilidad terrible del público, ó por mejor decir, de la

prensa y de la crítica, y se encierra en el Ateneo y no comparece ni á tres leguas á la redonda del lugar del suplicio, de la escena en que se estrenan sus dramas. Y á este paso, con fracasos ó con triunfos, bien pronto tendrá una galería dramática. Hace ocho días representaban en el Español su *Verdad*, anteanoche representaban en el Gran Teatro su *Cuesta abajo*.

El Gran Teatro es el antiguo Lírico, que Ceferino Palencia y María Tubau han sacado á flote y vestido de nuevo. No es que el Lírico tuviera muchos años, no. Lo construyó el empresario Berriatúa hace poco más de un lustro, pero luego tuvo que abandonarlo, pues sobre él se cernían toda clase de pleitos, incluso el pleito del solar que no era suyo. Enredado en las mallas judiciales, con hipotecas y más hipotecas, hubiera perecido para siempre el hermoso edificio sin la valentía de Ceferino Palencia y María Tubau. Entraron allí á todo riesgo y se encontraron con que no quedaban más que las paredes mondas y lirondas, ni sillas, ni tablado, ni decoraciones, ni nada. Un viento de desastre se lo llevó todo, y el ilustre matrimonio fué reconstruyendo poco á poco lo que era un esqueleto de teatro. Ha sido el milagro de los peces y los panes...

Ceferino Palencia y María Tubau son antiguos conocidos de Cuba. ¿Os acordáis de ellos? ¿Os acordáis de aquel año 97, próximo ya el desenlace de la guerra, en que eran la única alegría de la Habana en el Teatro Tacón? Yo sí me acuerdo y con memorias muy gratas para mí, pues al evocar ese año en que aprendí á querer con todo mi corazón á los cubanos,

veo inseparablemente unidos á los aplausos á la ilustre Tubau añoranzas amorosas.

Cuando la otra noche entré en el *camerino* de la Tubau fué para felicitarla con entusiasmo por su gran triunfo del tercer acto de *Cuesta abajo,* no hablamos de otra cosa que de Cuba. Hacía mucho tiempo que no nos veíamos, hacía años. ¡Cuántas cosas acontecieron desde entonces! ¡Cómo hemos cambiado cosas y personas! ¡Qué contraste de situación! ¡Qué de vueltas dió el mundo! Anteanoche, en el que es hoy Gran Teatro, reinaba un frío de la Siberia, no frío metafórico y por falta de calor entusiasta en la sala, sino frío físico de verdad que nos hacía temblar dando diente con diente. ¡Y en cambio allá en Tacón qué dulce, suave y tibia atmósfera! Después y además, ¡qué diferencia entre un régimen republicano que ya alboreaba allá en Cuba y este régimen nuestro, el monárquico, el tradicional, el histórico, que todavía ha envejecido más y más desde el año 97!

¿Hablaré de más contrastes? Cuando la insigne Tubau trabajaba en Cuba y yo la aplaudía en el Teatro Tacón, representaba á diario papeles vibrantes de una juventud inestinguible, y si la veíamos un día morir en *La Dama de las Camelias*, era para renacer al siguiente en *La Charra*, fresca y rozagante. Aún en la actualidad aparece como quien es en *La Corte de Napoleón*, pero también encarna y de un modo maravilloso en la *douarrière* de *Cuesta abajo*, toda blanca y respetable, en la Condesa ó Marquesa de Castro-Real. La ficción del teatro, la empolvada peluca, el cuerpo encorvado que exigía el personaje,

eran sobrados elementos para hacerme creer que habían pasado muchos más años de los que en realidad pasaron desde 1897. Actrices como ella de tan poderoso talento lo afirman al refugiarse en tipos como la de Castro-Real, tan admirablemente interpretada, en vez de empeñarse en representar *L'Aiglon* como la Sarah Bernhardt. Y no es que no pudiera imitarla...

*
* *

Pero basta de digresiones y voy derechamente al asunto, al triunfo indudable de *Cuesta abajo*, drama original de doña Emilia Pardo Bazán. ¡Qué ironías las ironías del público! Poco le faltó en el Teatro Español para silbar *Verdad* y en poco estuvo que no sacaran á la Pardo del Gran Teatro entre vivas y aclamaciones, en una triunfal marcha de las Antorchas para celebrar el éxito de *Cuesta abajo*. ¡Qué injusticia! Porque *Verdad* es cien veces superior, mil veces superior á *Cuesta abajo*; porque en el primer drama hay un pensamiento fundamental y hasta un desarrollo que deja muy distantes y muy empequeñecidas idea y trama de *Cuesta abajo*, porque en *Verdad* están Tolstoï y Gorki mejor ó peor imitados, mientras que en *Cuesta abajo* se recuerda á Scribe... Pero estas son las justicias que manda hacer el público y ante sus mandatos hay que doblar la cabeza...

Yo se lo decía á la propia doña Emilia anoche en el Teatro Español, mientras Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero representaban *El Idolo* de Linares Rivas.

—Me gusta más *Verdad* con todos sus errores que *Cuesta abajo* con todos sus aplausos...

Y la talentuda dama me replicó que pensaba lo mismo, sólo que como no es posible rebelarse contra el público recogía los aplausos tributados á *Cuesta abajo* y mentalmente se los tributaba á su hija predilecta *Verdad*. Siempre ha de suceder que las criaturas más amadas son las que mayores dolores cuestan, y aun las que parecen á todo el mundo feas y tontas. ¡Cómo ha de ser! Pone un autor sus cinco sentidos en la producción de una obra, tarda en parirla, y la pare con inmensa pena, y llegan los espectadores en una hora de mal humor, de hastío, de digestión mal hecha y la destrozan implacables, fieros. En cambio lo que es fruto volandero del placer promueve las sonrisas, los elogios, y finalmente, el triunfo ansiado. Wagner se impone con su *Tanhausser* ó con *Lohengrin* y no vence con los *Maestros cantores* ó con *Tristan é Isolda*... Caprichos de la muchedumbre que va ante todo al teatro á charlar, á mirarse, á murmurar, á divertirse, sintiendo un santo horror al estudio y á la meditación.

¡Cuesta abajo! ¿Pero hay de veras en ese drama problema comparable á *Verdad?* ¿Cómo pueden ponerse en paragón las fáciles filosofías de *Cuesta abajo* con las profundas cuestiones morales y psicológicas de *Verdad?* En dos palabras está dicho todo. Doña Emilia Pardo Bazán se ha propuesto *demostrar* en *Cuesta abajo* que la nobleza sin honor y sin decoro, y no se pueden sostener el uno y el otro faltando el trabajo y por tanto el dinero, es una clase absoluta-

mente perdida para la Patria y para la Humanidad. En cambio doña Emilia Pardo Bazán no se ha propuesto demostrar sino hace que *demuestren los hechos* que es cien veces mejor, la fuerza incontrastable de la verdad, de la conciencia, del alma... atormentada por los remordimientos, por el fatalismo del destino.

¿Qué problema es ese de la decadencia ó de la prosperidad de la aristocracia de la sangre? ¿Acaso existe semejante aristocracia? ¿Por ventura tiene ya alguna misión que cumplir en el mundo? ¿Quién será capaz de resucitarla? Dejo á un lado los argumentos conocidos, sobados y archisobados. Todas las grandes casas de Francia arruinadas por el orín del tiempo y por sus graves faltas y vicios, incluso inconfesables, se han vuelto á dorar y redorar con los doblones de los yankees. No hay noble tronado que no venda su título á cambio de algunas talegas á alguna hija de rico tocinero. Y cuando faltan las adorables norteamericanas ahí están las simpáticas y hermosas judías cargadas de millones. ¿Quién á estas fechas repara en pelillos y no se echa de bruces ante el vellocino de oro? ¿Qué valen ya esas *mesalliances* ante la brutalidad de las exigencias de la vida moderna costosísima y abrumadora? ¡Para escrúpulos está el tiempo! Si habéis visto *Le retour de Jerusalem* quedaríais edificados.

No es tema serio, alto, digno de discusión conceder á los blasones mejores títulos que á las talegas. Yo creo que incluso se prostituye la razón humana discutiendo semejantes niñerías y futilidades, que están fuera de toda actualidad palpitante. Oros son

triunfos y no campos de gules, ni generaciones que provengan de las Cruzadas. Con solo hablar de España, tenemos que los altos cargos de la política, de la administración, del ejército, de la banca, de la ciencia, de la religión, están en poder de plebeyos. Plebeyo era Cánovas, plebeyo era Sagasta, plebeyo era Silvela, plebeyo era Villaverde, plebeyos son Moret y Canalejas y Maura y Salmerón y Pidal y Azcárate y Montero Ríos. Plebeyos fueron Castelar y Pí Margall y Ruiz Zorrilla y Prim y Martos y Rivero y Figuerola y Olózaga y Posada Herrera y González Brabo y Bravo Murillo y miles de hombres políticos notables. Plebeyo es Echegaray, plebeyo Galdós, plebeyo fué Valera y Alarcón y Núñez de Arce y Campoamor y D. José Zorrilla y Becquer y Espronceda y Quintana. Plebeyos son sabios como Cajal, eruditos como Menéndez Pelayo... La revolución y la restauración hicieron nobles á montones, á un tanto alzado.

Luego si el mando de los Estados y la ciencia y el arte y todas las posiciones sociales más altas están en manos de la plebe, ¿á qué fin sirve la aristocracia? ¿Qué más da que sea fuerte ó débil, poderosa ó arruinada? Supongamos que esto no es así, que la nobleza del día se regenera por un milagro imposible y entra en posesión de su riqueza. ¿Y qué? No entrará jamás en posesión de su cerebro, ni sabrá trabajar, ni influirá cosa alguna en la vida pública y social, así lográramos resucitar la casa de Alba en España y el poderío de Guisa en Francia. Lo más, lo más que podría suceder es que los nobles entrasen en línea de concurrencia con el resto de las clases socia-

les, de la burguesía que atesora, de la ciencia y el arte que trabajan. De ahí no se puede pasar.

¿Que existen donde hay historia y como residuos de la historia, nobles y plebeyos en diferencia artificial? ¿Que perduran los títulos de príncipe, duque, marqués, conde, vizconde, barón? ¡Qué importa! Las cosas después de muchos siglos de muertas todavía permanecen y se heredan como reliquias. Y la prueba de que están muertas es que el príncipe ya no tiene *principado*, ni el duque, *ducado*, ni el marqués, *marca*, ni el conde, *condado*, ni el barón, *baronía*... Es decir, que se extinguió la soberanía política que prestaba valor á todos esos títulos hoy sin sentido ninguno racional ni real. ¿Qué noble de hoy puede levantar ejércitos, hacer justicias, acuñar monedas, poseer tierras en virtud de la conquista? Y esos son los signos efectivos del poder; lo demás fantasías, sueños, ilusiones, chirimbolos como los de la Monarquía. Al acabar el *castillo* acabó la nobleza; al desaparecer el feudalismo concluyó la misión de la aristocracia. Esa es una cosa tan muerta como el catolicismo, el islamismo, el budhismo, el paganismo... Siguen abriéndose templos y habiendo sacerdotes. Pero la fe huyó y con la fe los dioses...

Los reyes primero, los revolucionarios después, dieron el golpe de muerte á los nobles. Los reyes que los temían en la Edad Media, cuando disponían de peleadoras mesnadas, de caldera y pendón, de horca y cuchillo, acabaron menospreciándolos, haciéndolos sus criados distinguidos. Hoy no hay más nobleza que la de almohada. Hoy no hay más aristocracia

que el talento y el trabajo. Y la prueba concluyente, aplastante, está en un hecho trivial, pero decisivo. Durante tres horas, doña Emilia Pardo Bazán nos estuvo entreteniendo artísticamente con los dolores, ruinas, decadencias y miserias de la nobilísima familia de los Castro-Real, siendo así que tenía el argumento vivo en la propia compañía del Gran Teatro. ¿Lo dudáis? Pues reparad que Allen Perkins, notable actor de la compañía de la Tubau, es un *Borbón* legítimo, descendiente de cien reyes, de estirpe augusta... ¡Un Borbón, cómico! ¿Y nos vamos á interesar por las malas venturas de la casa de los Castro-Real? ¡Taday, pobreza! En la empresa de enfrente, en el teatro Español, D. Fernando Díaz de Mendoza, marqués de Fontanar, conde de Balazote, vive y medra y es gala del arte, gracias á que abrazó la noble carrera de cómico... Por todas estas razones suprimo contar lo que pasa en *Cuesta abajo*, la extinción de los Castro-Real. Derramemos una lágrima á flor de piel sobre sus infortunios, y admirando á la Pardo Bazán, que es ilustre é insigne y egregia porque escribe, pero no por ser hija de una condesa, pasemos adelante.

Al fin y al cabo, la aristocracia tuvo algo que hacer en el mundo allá en siglos pasados, porque era una selección de los más valerosos, emprendedores, fuertes... ¿Dónde está esa selección en los días que corren? Ahora no lo es ni físicamente, cuanto más en el orden moral y mental. Si doña Emilia ha querido aportarnos un argumento en pro de la democracia, sea bienvenida. Y en tal sentido aplaudiremos. Ya

hace tiempo que surgió en la Historia el Renacimiento, ya hace siglos que se abolieron los privilegios. La noche del 4 de Agosto de 1789 fué la hora postrera de la nobleza. Dura pero no vive y hay sociedades enteras de millones de hombres y de mujeres como todas las de América, sin heráldica. Hasta los héroes sin escudos acaban como los pobres y gloriosos *boers,* entreteniendo en los Estados Unidos á las muchedumbres de los circos.

4 de Marzo de 1906.

«EL IDOLO»

(Comedia política).

MANOLO Linares Rivas fué estrepitosamente aplaudido al terminar el acto primero y segundo de su nueva obra *El Ídolo*, estrenada anoche en el Teatro Español, y en cambio, apenas mereció un saludo de aprobación cortés al concluir el tercer acto, último del drama ó comedia, mejor comedia que drama. Al bajar el telón en esos dos primeros actos la gente se destrozaba las manos batiendo palmas, alabando aquella maravilla y después se le apagó el entusiasmo, quedándose á la temperatura del hielo. ¿Por qué? ¿Qué había en el comienzo y desarrollo de *El Ídolo* que no hubiera en su desenlace? ¿Qué es lo que esperaba el público y cual fué la razón, si razón existió, de tan súbita mudanza de actitud? ¿En qué desmerece el final de la obra de su principio y parte media? ¿Acaso aguardaban los espectadores alguna catástrofe horrenda que castigase la ambición del protagonista? ¿Y en clase de desastre, no es suficiente el de la moral, el de la voluntad, el del propósito de hacer bien de un hombre

que se cree gran estadista y aspira noblemente á regenerar á su patria, quedándose á mitad del camino por flaqueza espiritual suya tanto ó más que por dificultades del medio? El ídolo cae, y si el autor demostró que era de barro y estuvo bien caído, no se le puede exigir más, sobre todo, de parte de un auditorio que se sintió también idólatra y le adoró cual los individuos de su clientela política. Será un punto á discutir—y luego me permitiré debatirlo—si Linares Astray hizo bien ó no en emplear su fina sátira, su talento indiscutible, sus grandes condiciones de dramaturgo en un asunto bastante deleznable, pero admitidos los tipos, aceptada la situación como digna de ser llevada al teatro, ¿qué culpa tiene el autor de la vulgaridad de los personajes y de lo gris del argumento? El vulgar no es Linares Rivas, sino D. César Pedroso y todo el mundo que le rodea.

Manolo Linares Rivas es uno de los principales y más distinguidos cultivadores del arte dramático con que cuenta hoy el género grande en su nueva fase humana, á lo Benavente. Desde que tuvo un gran triunfo hace tiempo en *Aire de fuera*, casi cuenta los estrenos por éxitos y nutre de alimento sano, de buena ley, aderezado con especias de mesa elegante al público del teatro Español, del teatro de la Comedia, del teatro Lara. Se podrá decir si alcanzó mayor fortuna en *Aire de fuera* que en *María Victoria* ó que en *La divina palabra*, pero nunca se pierde en la mediocridad, ni mucho menos delira en voz alta. Aquello es agradable, ameno, artístico, con sus puntas y ribetes de filosófico, al modo como

lo son Brieux ó Donnay, sin grandes desentonos ni escapadas por el espacio imaginario de las teorías. Sus conversaciones dialogadas, sus chistes—en el caso de anoche *quodlibetos* políticos — nos emocionan como todo lo que es fruto del talento, de la observación de la realidad y que sin hacer sangre nos enseña y divierte. Por regla general no provoca el llanto ni la carcajada, sino la sonrisa, pero una sonrisa que no deja el cerebro en reposo, que lo estimula á pensar y á veces á protestar contra los defectos ó las iniquidades de nuestra época.

No constituye ninguna acusación de plagio decir que Linares Rivas se parece en tal ó cual asunto dramatizado, en el procedimiento, en el modo de ver la vida y de hacerla vivir, á Benavente. Es lógico que así suceda y se puede conservar la personalidad propia sin desposeerse del aire de familia. El teatro heroico se estinguió por la misma razón que muere el Estado guerrero y se transforma, al decir de Spencer, en Estado industrial. Y de la propia suerte que en la edad pasada en que la ley era la guerra todos los Estados se parecían, ahora en nuestra edad de luchas sociales y económicas todos los Estados obedecen á un mismo tipo. En los tiempos en que Echegaray tronaba fulminando rayos, haciendo estallar catástrofes, quien más quien menos, al entrar por las puertas de un teatro, escondía el veneno ó el puñal vengadores. En los días que corren en que Benavente ejerce su amable imperio, no hay autor que se estime que no lleve sus alforjas cargaditas de chistes. Sólo que los émulos y conti-

nuadores de Echegaray no alcanzaban jamás á igualarle ni mucho menos á superarle. Le imitaban, se le parecían en lo monstruoso, però no en las ráfagas sublimes de su monstruosidad. Con Benavente pasa lo mismo, pues que si él suele levantar ronchas con su sátira, los demás no logran, por lo común, sino hacer cosquillas. A Benavente no se le puede imitar con facilidad, porque es un temperamento, un espíritu con sutilezas magistrales á lo femenino, á lo siglo XVIII. Cuantos vayan por esa senda se quedarán á la zaga. Les falta el gusto, la maestría, el genio aristofanesco del apóstol indiscutible de un género.

¿Quiere eso decir que en vista de resultar poco menos que imposible el ser igual ó superior á Benavente se debe reingresar en el teatro heroico, en el de los dislates, cuándo bellísimos y cuándo insoportables? No; lo que murió bien muerto está, y fuera empresa vana y además regresiva, horriblemente regresiva, tratar de resucitarlo. Claro es que el teatro humano, sanamente realista ó psicológico ó simbólico en las varias formas del arte moderno, tiene grandes escollos y no es el menor el de la insubstancialidad. Pero ahí está el toque de los hombres estudiosos, de talento, provistos de cualidades para la observación de la realidad, y es procurar huir de la caída en lo *banal,* no ahogarse en un bote de agua de Colonia ó en un baño de perfumada *cocotte*. Lo que salva de esos peligros es la elección del asunto, es que presida á la elaboración de todo drama ó novela una idea digna de ser desarrollada

artísticamente. En una palabra, hay que pensar antes que sentir y sentir pensando.

***

Linares Rivas ha querido hacer la comedia política. ¿Lo logró? En mi concepto no, porque la comedia política es algo más que recoger con muchísimo talento, eso sí, los chismes y cuentos que diariamente publica la prensa, que aun en esos oficios inferiores está mejor enterada que los autores dramáticos, es más experta, observadora de personas y cosas *d'aprés nature*. Coloca el autor de *El Ídolo* en un marco muy bonito y muy agradable, pero algo fofo, la vida y milagros de D. César Pedroso, que se parece mucho á Silvela, aunque tiene también de Moret, de Dato y de otros políticos. Pedroso llega á presidente del Consejo con la noble ambición *de hacer patria* y hacer ministros, subsecretarios, directores, gobernadores, alcaldes, diputados, grandes cruces, todo menos reformas, menos ejército, menos instrucción pública, menos engrandecer la agricultura y la industria, menos pasar á la historia. Durante los tres actos está diciendo cosas ingeniosas, algunas veces admirables, pero sin lograr que su nombre se ponga á la altura por sus hechos, de un Cavour, de un Gambetta, de un Gladstone. Y para mayor dolor ni siquiera es un *Numa Roumestan*, ni siquiera es como el héroe de Daudet, que únicamente «pensaba á la hora de hablar».

Los espectadores que aplaudían á D. César Pedroso en los dos primeros actos y que no sé por qué le volvieron la espalda en el tercero, merecían ser individuos del comité pedrosista ó pedrosiano de su respectivo distrito. ¿Por dónde si hubieran sido de otra manera hubieran prestado culto á semejante ídolo? No, no es un Cisneros precisamente el señor de Pedroso. En tres meses hay dos crisis graves, una la que trae y otra la que se lleva á nuestro D. César. La trama política se adorna y aun parece que se complica con una aventura amorosa de la juventud de Pedroso que le sale á la cara cuando llega á presidente del Consejo de ministros. La aventura es trivial y más que inverosímil que á un excelentísimo señor le turbe el sueño que le puedan acusar de un pecadillo. Los hombres políticos, al menos en España, y creo que en todas partes, se dividen en dos castas: los honestos, los que tienen por amante la cosa pública y los que se dejan querer y explotar por las faldas, entreverando los dos grandes amores y las dos grandes pasiones. En la comedia de Linares Rivas no hay ni lo uno ni lo otro: ni la castidad, ni la perversión, y todo es gris, de escasa substancia, aunque ameno y entretenido. Yo hubiera deseado ó más poesía ó más sensualidad, ó rendir verdaderamente culto á la mujer ó tenerla como una cosa que alegra la vida fatigosa de los discursos y de los consejos y de los expedientes y de los conflictos y de las intrigas.

Momentos de poesía entre tanta prosa hay en la comedia de Linares Rivas y es cuando actúa la mu-

jer del personaje, la esposa admirable de D. César, verdadero tipo, ya raro, de *La perfecta casada*. Ella nos reconcilia con el ídolo y todo su *entourage*, ella es el único valor moral que tiene la obra, ella es oro de ley, ella, si se pusiera á gobernar, haría bastante más feliz á su patria que el señor presidente del Consejo. Ejemplares como los de la santa mujer de D. César los hay en la política española y en la política francesa y en la de todos los países, que viven en la tranquila obscuridad del hogar, sin exhibirse en público, dando pruebas de un talento mucho más preclaro y útil que el de sus ilustres esposos. Y su mérito se realza más cuando se las compara con aquel otro género de esposas de super-hombres que sueñan con ser super-hembras y hacen un papel ó ridículo ú odioso, y de todas maneras nocivo al buen orden de la república. Linares Rivas ha tenido en eso un acierto, y si de algo le he de censurar es de que no sepa ó no quiera concluir el dibujo y que dé el tipo á medio pintar por falta de color y hasta de contraste.

También acierta Linares Rivas, como espíritu satírico de buena ley, en los dos tipos del secretario y del burgués rico metido á político. La caricatura es fina y á ratos cruel, y por eso merece aplausos. Si los otros personajes que aparecen en su comedia fuesen como esos dos, la obra quedaría en el número de las mejores de esta temporada y aun de varios años. Pero ¡ay! que los que salen y entran en aquella casa son, por regla general, fantoches vestidos de frac sin cerebro y sin corazón, y el director de aquel Guignol

político ni siquiera sabe tirar de los hilos de los apreciables maniquíes que le amargan la vida. Así resulta todo aquel mundo político, digno de menosprecio y no por sus bajas pasiones, por su truhanería, por su conducta traicionera, sino por su superficialidad desoladora. ¿Qué demuestra el autor? ¿Qué todos los políticos son un atajo de perdidos? Ojalá, porque eso sería algo, porque eso sería aprovechable para desatar la protesta y el viento de fronda de la revolución. La mayoría de los espectadores, que estaban en punto á mentalidad, sobre poco más ó menos, á la altura de Pedroso, creyeron descubrir en Linares Rivas la intención de fustigar á los políticos, dibujándose en sus labios los peores apodos para condenar á toda aquella gente. Eso es una injusticia, porque, con todos sus defectos, ni la política es una vieja ramera, ni se podría prescindir de ella aunque lo fuese.

*
* *

O la política no vale la pena de ser vivida ó, por regla general, la política es tragedia, ora en la revolución, ora en la reacción. Política de salón, de *boudoir*, de biblioteca ó de despacho, eso no deja rastro. La política se llama Independencia de América, Convención en Francia, dictadura de Cromwell en Inglaterra, Repúblicas italianas en el Renacimiento, guerras internacionales, hundimiento de países, sacudida y resurrección de razas, parto de civilizacio-

nes, catástrofes sociales, caída de Imperios, como en Roma, como en Rusia... El resto son *quodlibetos,* luchas bizantinas, verdes y azules, pobreza mental y física en los pueblos.

Yo no digo que se hayan de elegir precisamente esos asuntos para escribir dramas políticos, ni trato de imponer á nadie mis preferencias y mis gustos, pero afirmo, sí, que la comedia ó la tragedia que se inspiren en la vida pública han de llevar algo, y aun mucho, del Foro, de la tribuna, de la plaza á la escena. Obra política sin multitud, sin pueblo, ya sea libre ó ya esté esclavizado, es como día sin sol. Y aunque sea de un modo representativo, por el tablado ha de pasar el soplo vivificante, de intensa energía del país que se trata de pintar, en el que acaece el episodio gubernamental. Aún en las épocas de decadencia, de esterilidad, en que están ateridas las energías de una nación y de una raza, son dramatizables, siempre que surjan «los gobernados», los súbditos, de alguna manera. La primera materia para un ídolo son los creyentes, es la Iglesia, y la muchedumbre no está en cuatro ministros, ni en media docena de diputados. ¡Ah! Ya lo creo que hay drama y muy intenso en lo que se entrevé, en lo que se sospecha, de lo que es y como vive, piensa, padece, se acobarda ó ruje el pueblo que pretende restaurar el ilustre D. César Pedroso. El drama, á mi parecer, está en descubrir como se va muriendo una nación que estuviera gobernada á perpetuidad por los Pedrosos que en España han sido. Sólo que eso no puede ser visto, palpado, vivido, entre las cuatro paredes del despacho

del insigne hombre público. Está fuera del despacho, en la calle, en el campo, en la fábrica, en todas partes, menos entre cuatro paredes y al través de una amena *causerie*. Precisamente por creer tal absurdo los políticos, no hacen cosa de provecho, ni patria, ni ejército, ni marina, ni instrucción pública, ni obras grandes, ni revoluciones de arriba, de abajo ó de en medio.

Lo he dicho y lo repito: la política grande, intensa, que marca épocas, que deja rastro en la historia, que enseña y evangeliza, es tragedia. La otra, la comedia, el sainete, también deriva, al fin, en sucesos trágicos y se llama un día Guadalete y otro destrucción de la Invencible, y el de más allá, Trafalgar y, finalmente, Santiago de Cuba. Si el autor se propone retratar una época de decadencia, debe, á mi parecer, hacerlo de modo que nadie, ni por un instante, ni durante cinco minutos, cifre esperanza y fe en un D. César Pedroso. Lo peor que tiene el *Idolo* es que no lo es, que no merece serlo, que sólo una muchedumbre de Panurgo puede creer en él inspirada por el amor ó por el odio.

Y luego la sátira de un período decadente, de ruina, ha de hacer sangre, marcando la garra del autor en las carnes palpitantes de todos los pseudo-estadistas. Así hizo Zola al trazar sus novelas de la serie de los *Rougon Macquart*, y, singularmente, en *Son Excellence Eugène Rougon*. Así hizo Balzac en su Comedia humana. Así hizo Jean Lombard al pintarnos la admirable *Byzance* en sus días postreros que hacen penetrar el frío del espanto hasta los huesos.

Historia natural y social de un Imperio, de una Monarquía, de una República, eso sí; pero no historia externa de una crisis que interese sólo al salón de conferencias del Congreso. ¡El drama que pudo escribir, si se hubiera atrevido, un hombre de tanto talento para el teatro como Linares Rivas! ¿Es que tenía que reñir con media humanidad de haber llevado un pedazo de la vida real á su *Idolo*? Pues que hubiera reñido, que la empresa lo merece y la gloria literaria vale mil veces más que todos los aplausos de la galería política. El caciquismo, las elecciones, los diferentes Panamás que sufre todo el país, la trama de las crisis por dentro y no por la superficie, las amarguras íntimas de los que ven de cerca la miseria de las personas y de las cosas, todo eso, sabiéndolo y conociéndolo Linares Rivas se lo dejó en el tintero. Lo que se estrenó anoche en el Español es el boceto de una comedia, es la primera pincelada dada en un cuadro, pero no es el cuadro mismo. Tuvo sí la intuición de lo que debía ser su obra, pero prefirió entretener á los espectadores sin hacerles llorar lágrimas de sangre ó hacerles reir á carcajadas que degenerasen al fin en llanto. Este humilde cronista podría leerte ¡oh, caro Manolo! una carta de un D. César Pedroso en que éste, vertiendo en el papel toda su alma, explicó plenamente las causas verdaderas de su fracaso, la culpa de que no se realizase su ensueño generoso de rehabilitar la patria. Y esas causas, si no las sabe, las debe adivinar el dramaturgo.

Basta de crítica por hoy, basta de comedias sociales y políticas. Unas y otras tienen más intensidad

en la vida real. Y cuando logran, como en *Casandra,* de Pérez Galdós, reflejar la vida y aun superarla, fijar con mano de maestro este momento histórico, clerical, frailuno y mogigato, nadie se atreve á representarla, los señores cómicos se asustan. Es una pura desdicha lo que ocurre, porque cuando tantos y tantos problemas nos plantea la pícara, triste, dolorosa realidad, es lastimoso que ingenios del valer de Linares Rivas pierdan el tiempo con tamañas fruslerías, aunque sean bellas y agradables. ¿Vendrá algún día en que el teatro castellano sea escena para la alpargata y la blusa con sus hambres, miserias y tragedias? ¿En qué mundo viven nuestros autores si creen que el frac y la levita es lo único digno de ser dramatizado?

5 Marzo de 1906.

«BENVENUTO CELLINI»

I

Aún no hace ocho días que se ha estrenado en París un drama de Catulle Mendés, que ha producido vivísima emoción de júbilo en el mundo literario. El drama se titula *Glatigny* y está escrito en verso, y es, como obra del ilustre parnasiano, una escapada por las regiones de la fantasía, que no guarda ningún género de parentesco con el arte actual. Si se parece algo, si imita á alguien, es al romanticismo en todo su esplendor, es á Víctor Hugo, Leconte de Lisle, Henri Heine, por el verbo oratorio y por la *fougue*. El protagonista de ese drama, quiere reproducir adornado por la rica imaginación de su autor, una figura histórica, personaje de carne y hueso, el último de los grandes bohemios que hizo las delicias de París. Alberto Glatigny fué un Villon moderno, un Gringoire, una reencarnación novísima del tipo legendario, y aun se puede decir eterno, del poeta famélico que va por el mundo á la conquista de su imposible ideal, de su quimera.

En el teatro del Odeón se representó *Glatigny*, drama en cinco actos y en verso de Catulle Mendés. El eminente *Bergeret*, el inimitable Anatole France, le dedicó uno de sus más notables artículos, mezcla de ironía y de verdad, contando la odisea de Glatigny, sus amores con Lizane, la estrella de la farándula que va por la vida haciendo de reina y de dama, y apenas tiene un mal colchón donde dormir, cual eterno símbolo de la andante gloria literaria. Todos los periódicos le han consagrado artículos sobre artículos y en el *Journal* le han hecho honores de apoteosis al drama de su colaborador y crítico habitual. No hay revista ilustrada grande ó chica que no publique el retrato de Catulle Mendés y varios grabados de las principales decoraciones de la obra. Ha sido una semana de fiesta y en todas partes se leen escenas, grandes tiradas de versos de *Glatigny*.

¿A qué fin traigo á colación el suceso artístico de París? Pues la cosa es muy sencilla: á propósito de la casi total indiferencia, ó lo que es peor, amarga crítica que ha merecido *Benvenuto Cellini* del poeta Marquina. Apuesto lo que ustedes quieran á que si ese drama del Odeon se escribe en castellano y tiene por protagonista un Glatigny español, un rey de nuestra bohemia, de nuestra pobreza dorada y gloriosa, que también abunda por acá, el fracaso hubiera sido tremendo, yendo á parar al foso acompañado del desprecio ó empujado por la silba. No pongo como ejemplo el de un drama igual ó semejante, traducido del francés al castellano, porque el solo hecho de la traducción avalora y sublima cualquier obra que

se represente en uno de nuestros más ilustres *corrales*. No; ha de ser original, ideado por mente española y sometido en primera instancia al juicio de nuestra crítica y de nuestro público, sin el prejuicio de lo que trae ya el marchamo extranjero. En ese caso, vuelvo á repetirlo, el fracaso era seguro, indefectible, ruidoso.

No quiero entrar en comparaciones, ni mermar un punto la gloria, la excelsitud y la sublimidad de Catulle Mendés, pero me parece que toda proporción de respeto guardada al autor francés, *Glatigny* es menos figura que *Benvenuto Cellini* y si aquél arrebata en París, no hay motivo fundado para que éste deje frío al auditorio de Madrid. Había de ser el drama de Marquina un esperpento literario—y no lo es, sino todo lo contrario—y siempre resultaría que el artista del siglo XVI debe llegar más al alma de un público culto, que el bohemio del siglo XIX. Cellini fué un artífice admirable en las obras de talla, de joyería, de escultura; fué orfebre, literato, escultor, cuanto hay que ser en el humano arte y mereció la protección de papas, de reyes, de magnates, como Médicis, las felicitaciones de maestros como el divino Miguel Angel, ocupando, por derecho propio, uno de los rangos principales entre los grandes personajes del Renacimiento.—Glatigny, en cambio, fué uno de tantos poetas románticos que se hacían célebres con la rima y con el ayuno, más con éste que con aquélla, y para saber cuanta era su mediocridad, bastará leer el artículo precioso y donosísimo de Anatole France. A menos que Marquina hubiera dado un

solemne barquinazo con su drama y se le hubiera suprimido de la noche á la mañana su gran talento y su indiscutible estro poético, yo no concibo que en España no llegue á interesar Benvenuto Cellini cuando ha interesado en Francia Glatigny.

Los asuntos son los asuntos y en ellos hay jerarquías, grados de nobleza y superioridad. Un retrato de Sorolla, por muy bien hecho que esté, así sea un prodigio de verdad, de expresión, de dibujo, de ambiente y de color, jamás podrá igualar á otro cuadro del mismo Sorolla, como por ejemplo, el de *La pesca del bou*, el de *Remendando la vela*, el de *¡Triste herencia!* y tantos otros que le colocan en las cimas del arte nacional y extranjero. Y el cuadro de *La guerra* ó el de *La muralla de Salomón,* aunque estuvieran mal pensados y peor ejecutados, han de gozar eternamente una indiscutible supremacía sobre todos los *paisajes, marinas* y aun telas históricas de los más grandes maestros.

Se me dirá acaso que no hay comparación posible entre Catulle Mendés y Marquina y que un ejemplo tomado á la pintura cae por su base al elegir cuadros del mismo Sorolla ó del ruso Vereschaguine. A eso contesto, por de pronto, con argumento que está al alcance de todas las inteligencias, y es que si Marquina fuera viejo y no joven y viviera en París y no en Madrid, probablemente tendría tanta fama como Catulle Mendés. Y cuenta que no soy, no he sido nunca y no seré de los patrioteros que estiman lo de su nación lo mejor del mundo: más bonitas la mujeres, más inspirados los poetas, más elocuentes los ora-

dores, más talentudos y geniales los literatos, más valientes los caudillos. Si peco de algo, es precisamente por el extremo contrario, y si padezco algún prejuicio es el prejuicio del antipatriotismo que tan magistralmente definió y expuso Spencer.

Sé cuán inferior es nuestra cultura, por punto general, á la cultura media de Francia, de Inglaterra, de Alemania; sé cuán por delante nos van todas esas naciones próceres en educación, en progreso, en adelanto en todas las ciencias y singularmente en las naturales; sé que nuestra decadencia, ruina y muerte, son tremendas... Sé todo eso; pero tampoco ignoro que á falta de sabios y de estadistas, tenemos grandes pintores, escultores, novelistas, poetas. Si en eso no somos europeos, ¿en qué vamos á sobresalir y á hombrearnos con Europa?

Lo que hay — y vuelvo al punto de arranque de estas consideraciones con que escribo el prólogo de mi crítica de *Benvenuto* — es que aquí no estamos preparados para gustar una obra exclusivamente artística, en la que no aparezcan adulterios y divorcios, catástrofes á lo Echegaray, y que por estos barrios del género *chico* y del género *ínfimo* no está la mentalidad dispuesta para vivir durante tres horas personajes del Renacimiento. De ahí el éxito franco, sonado de *Glatigny* y el mero *succés d'estime* de *Benvenuto Cellini*. Ya ven mis lectores que, explicando el hecho y cargándolo á la cuenta de nuestra débil cultura, no tengo nada de chauvinista.

II

En el caso de Marquina, yo hubiera preferido tener toda la vida inédito, guardado entre cartones, el drama *Benvenuto Cellini*, á verlo *ejecutado* con premeditación y con alevosía en el teatro de la Princesa por una compañía que hubiera hecho fracasar el propio *Hamlet*, de confiarle su estreno. ¡Oh qué escándalo de representación, sin exceptuar á nadie! Me figuro que en el Odeón de París, y me basta con leer las críticas de todos los diarios y revistas, habrán hecho *Glatigny* de una manera admirable, secundando al autor, emulando su inspiración y su talento, viviendo los personajes como si fuesen reales. Así toda obra se salva: con nuestros cómicos, á no ser los del teatro Español, á no ser contadas excepciones en la Comedia, cuando Borrás quiere y la Pino está buena de salud—pongo aparte como artista extraordinaria, pero que no hace el teatro grande, á Loreto Prado—, toda obra perece sin remisión, y es un milagro que no haya motines y pronunciamientos del público pacientísimo.

Pero, en fin, y dejando para otro día hablar de los cómicos que se estilan—hablar mal, por supuesto, porque ni siquiera inspiran misericordia—, bueno será hacerse cargo de las principales objeciones que se han formulado al drama de Marquina. Crítico hay que le acusa de falta de gusto, de oportunidad y has-

ta de lógica por no haber escrito en verso su obra, pensando sin duda que Marquina se propuso imitar á Rostand en su *Cyrano de Bergerac* ó á Gabriel de Annunzio en su *Figlia di Iorio*. Crítico hay también que le acusa por no haber trasladado á la escena la muerte que Cellini se limita á contar del capitán de arcabuceros del Papa. Y por este estilo todas las censuras van á imaginarse otro Benvenuto Cellini distinto del que el gran poeta quiso presentarnos en escena.

Yo no sé lo que hubiera pasado de seguir Marquina los consejos de sus censores. Si por un acaso nos hubiera dado su drama en verso—¡cuatro actos en verso!—, probablemente los gritos habrían llegado al cielo. Estamos cansados de oir que el verso es insoportable en escena, que fenecieron los tiempos heroicos de la rima, que no hay manera de interesar al público cantando estrofas. Yo de mí sé decir que me siento más inclinado á tolerar un drama mediano en prosa, que otro mejor en verso. Dejo en alto y sin dilucidar el pleito de si la forma poética está llamada á desaparecer, pleito que se discutió hace años en el Ateneo y que si se discute nuevamente no se adelantará gran cosa en el fallo. Pero sea de esto lo que quiera, resulta, á mi sentir, fuera de duda, que en el teatro ha de aproximarse el autor todo lo posible á la vida, y que no hay manera de imaginarse á los personajes, así tengan naturaleza de dioses, tirándose á la cabeza letanías de consonantes ó aun de romance libre. ¿Quién en el mundo, cualquiera que sea la edad histórica, habló nunca

así? Bastante énfasis oratorio tiene nuestra soplada prosa para que se la agrave con la cadencia ó con el sonsonete de los renglones cortos. Apartad ese cáliz de nosotros, ¡oh manes de Talía!

Además resulta una falta de lógica y de consecuencia decir que Marquina ha pecado de enfático en su prosa de Benvenuto—como es la verdad—y pedirle en seguida como remedio que aumente su natural hinchazón y prosopopeya con la de los versos. Comprendo que se le critique por su falta de naturalidad; pero esa censura debía conducir á recomendarle que podase su prosa, no á que la adornase con la obligada hojarasca de la forma poética por excelencia.

Otra objeción que quiere ser substancial, es la de decir que Marquina se ha equivocado de medio á medio privándonos de ver cómo mata Cellini al capitán de arcabuceros del Papa y limitándose á referir su hazaña luego de haberla consumado, lo cual revela, á juicio de los críticos, pobreza de medios dramáticos y falsificación del tipo principal, del protagonista. ¿Pero en qué quedamos? Pues qué, ¿no estamos hartos de los dramas sangrientos, espeluznantes, trágicos, que truecan la escena en un verdadero *Spoliarium?* ¿Hasta cuándo nos dejaremos influir por el teatro echegarayesco en que todo son muertes, incendios, terremotos, catástrofes bíblicas, subversiones de las leyes naturales? ¿Habrá de convertirse *Benvenuto Cellini* en un vulgar melodrama? ¿Fué esa la intención de su autor y no tiene éste la libertad para elegir en la vida de su héroe lo que le

retrate históricamente, fielmente, sin hacerle odioso? ¿Es que en el artífice sin par no hay otras cosas que nos interesen más que la muerte del capitán? ¿Es Benvenuto Cellini ó es Don Juan Tenorio? A Marquina le bastaba con apuntar ese episodio de la vida de Benvenuto, todo lo esencial que se quiera, pero al fin, episodio. En los cuatro actos no era posible seguir paso á paso y día por día una existencia de setenta y un años, y bastaba con retratarlo como lo ha retratado el poeta: pendenciero, inconstante, malhumorado, violento y casi epiléptico. El resto del carácter más vale que se adivine sin verlo. El drama no es una novela que consiente descripciones, detalles, amplias psicologías. Quien quiera saber toda la vida y milagros de Cellini, lea sus *Memorias*, estudie sus Tratados de Orfebrería y de Escultura, repase la obra de Bertolotti *Artisti lombardi á Roma*, penetre en el libro magistral y extenso de Plon...

Marquina no podía llevar al teatro para caracterizar á su héroe más que aquello que le era personal, singular, y no lo que era general y común á toda una época. Lo singular, lo personal en Cellini, era su naturaleza de artista multiforme, excelso en los trabajos de talla, de joyería y de escultura, y lo que era general de la época, del medio ambiente en que vivió, es ir á cintarazos por motivos serios ó por motivos fútiles, sin respeto ninguno á la vida humana, sin piedad para el prójimo. Tan reprensible desde el punto de vista de nuestra Ética y de nuestro Derecho será el asesinato que comete Benvenuto Cellini,

como la impunidad en que queda tan atroz crimen. El Papa Clemente VII allá se iba con Benvenuto en su falta de discernimiento del bien y del mal. Por consiguiente, está en sus cabales el poeta al no insistir demasiado en un episodio del que estaban llenas las historias de los simples ciudadanos, y de los próceres, de artistas, Papas y Reyes. Defectos graves tiene el drama de Marquina, incluso al no respirarse y sentirse la *época*, pero son, en mi humilde criterio, independientes de que esgrima ó no, en escena su puñal vengador.

En lo que es biografía, el drama es bastante fiel. Leed las *Memorias* de Benvenuto Cellini y descartad de ellas si queréis todo lo que puso la fanfarronería del autor, más dado á la vanidad que á la modestia. Siempre resultará después de la lectura, y comparando las *Memorias* con el drama de Marquina, que éste ha seguido en lo esencial la historia del egregio artífice. De todos los maestros que tuvo Cellini, tales como Michelagnolo da Viviano, Antonio di Sandro, Francesco Castoro, Ercole del Piffero, Ulivieri della Chiostra, Giovanni Fiorenzuola, Francesco Salimbene, etc., Marquina elige de preferencia aquel con quien más trabajó y en la época en que más provecho podía darle su trabajo; es decir, Lucagnolo. Con Lucagnolo estuvo durante dos largos períodos de su vida, y la última vez cuando cumplía veintitrés años, cuando estaba Cellini en la fuerza de su juventud y en el principio de su celebridad. Y llegado á este punto, hora es ya de que diga cuatro palabras del desarrollo del drama.

III

Y como después he de criticar de recio, comienzo en este instante por aplaudir. Marquina ha tenido, en mi concepto, un gran acierto al elegir el taller de Lucas Angelo como el lugar en que se desarrolla el primer acto. Esto le permite, naturalmente, estudiar el contraste entre el tosco y egoísta maestro, que sólo tiene por dioses los escudos, y el romántico discípulo que ama la gloria, *su* gloria, sobre todas las cosas de este mundo. El principio del drama ya pinta lo que será en todo él el personaje principal, quedando bien encuadrado el carácter de Benvenuto Cellini. Se trata de una apuesta entre Lucas Angelo y Benvenuto, sobre cuál de los dos recibirá mayor recompensa de sus sendas obras. Todo el pueblo se apasiona en pro ó en contra, siendo más los partidarios de Benvenuto que sus enemigos, y contándose entre los primeros la propia esposa de Lucas Angelo, la maestra Juana, á quien Benvenuto llama, en representación simbólica de un paganismo que se aviene muy bien con la época, *Escorpina*.

Amanece el día de decidirse la apuesta y la ansiedad es tremenda en el buen pueblo. Una multitud ávida de emociones aguarda en el taller de Orfebrería. Escorpina, Pantasilea (otra de las amantes de Benvenuto), Paulo (su discípulo predilecto) y un coro general de ciudadanas y ciudadanos esperan á

los dos contendientes. Llega el primero Lucas Angelo y esparce sobre la mesa el fruto de su trabajo, trescientos escudos, y contento de su ganancia, desafía á su rival. No es posible que Benvenuto haya ganado tanto, y Lucas Angelo pasea su mirada victoriosa por el asombrado concurso. Sólo Escorpina, la mujer del maestro, se atreve á apostar por el mancebo Benvenuto, y con este rasgo se revela claramente que la guía el amor. Y es ese el comienzo de la aventura que durará al través y hasta el final del drama.—¡Lástima que sea una infeliz, tosca y hasta estúpida criatura la tal Escorpina, porque si no embellecería la obra como un rayo de sol!—Llega por fin Benvenuto Cellini al taller: en su semblante se le conoce su éxito, su gloria. Así es, y no tarda en estallar su triunfo, contando las alabanzas que ha merecido su trabajo, alabanzas venidas de labios de un maestro de maestros, del grande, del divino Miguel Angel.—«Bueno, sí; todo eso está bien—le replica Lucas Angelo—; pero ¿y dónde traes el dinero?»—«¡El dinero!—exclama Benvenuto—; no me he parado á pedirlo, ni aunque me lo hubieran dado lo contaría. Busqué el ideal y no los doblones...»—La frase es hermosa, heroica; pero con ella hubiera perdido la apuesta á no presentarse Donna Porcia, mujer de Gismondo Chigi, que entra rodeada de fausto en el humilde taller y compra con una bolsa de oro la libertad de Benvenuto de la disciplina de su maestro y el derecho de tener adscrito á su servicio al que desde entonces es célebre artista.

El segundo acto acaece en Roma, el tercero en Pa-

rís. De Roma tiene que huir Benvenuto á consecuencia de sus aventuras, del asesinato del capitán de arcabuceros del Papa. No importa en realidad el motivo de su fuga. Su espíritu inquieto, levantisco, de sublime réprobo no le hubiera consentido permanecer mucho tiempo al servicio de Clemente VII. Es la causa de su partida la venganza que toma en el capitán de los arcabuceros que antes mató á su hermano. Clemente VII le otorga su perdón á cambio de que le devuelva el cáliz que está á medio concluir, y para que lo acabe otro orfebre su rival, tal vez Lucas Angelo. Benvenuto no pasa por esa condición humillante. Prefiere irse á París.

Entretanto, ha tenido amores con Donna Porcia y con Pantasilea y los volverá á tener con Escorpina, pero amores á flor de piel. Así cuando se establece en París, una mujer será pronto su perdición. El rey Francisco I le protege, le encarga estatuas para adornar Fontainebleau. Eso no es leyenda, eso es historia. Benvenuto Cellini, que hasta entonces no se había sentido escultor, descubre de improviso sus cualidades en el arte de Fidias, y, desde terminar para el rey el salero que comenzó para el cardenal de Ferrara, pasa á modelar figuras escultóricas de gran tamaño. La *Ninfa de Fontainebleau*, que hizo Cellini, se conserva aún en el Louvre. Y una mujer, Diana de Poitiers, querida del rey Francisco, no pudiendo conquistar las adulaciones del artista, causa su destierro. A este propósito, Marquina hace hablar á Benvenuto dirigiéndose al rey en un lenguaje de tribuno de la Convención. Demasiado pronto, maestro, demasiado

pronto, porque 1542 no es precisamente 1793 ó siquiera 1789...

Benvenuto Cellini se refugia de nuevo en su patria, Florencia. Allí pasará el cuarto y último acto, el mejor de la obra, el que conquistó los incondicionales aplausos del público. Es de un gran poeta la concepción de ese acto. Figuraos por un momento la escena: Benvenuto (y también es esto historia y no ficción), ha hecho la estatua de *Perseo*. El hijo de Júpiter aparece de pie, teniendo en una mano la cabeza de Medusa y en la otra la espada ensangrentada. Es la obra capital, el *capo lavoro* del insigne artista. Y por ello no debe morir la estatua sin par. Benvenuto la fundirá, dejará en bronce el Perseo, y de ahí las escenas culminantes de ese último acto que pasa en Florencia, en el horno de fundición. Escorpina, Paulo y todos los discípulos y todos los admiradores trabajan para que arda el horno y corra el líquido metal y se funda la estatua. El maestro arde más que el horno porque le devora una alta fiebre. Si no se funde, Perseo está perdido, y sus enemigos harán befa de su genio y de su gloria... Sobrevienen á un tiempo mismo dos catástrofes: el incendio de la casa, con llamas que amenazan arrasarlo todo, y una tempestad violentísima que, mojando las paredes exteriores del horno, lo apagará, haciendo imposible la fundición. De todo triunfa la energía de Benvenuto, y el *Perseo* victorioso con la Medusa en una mano y la espada en la otra, se convierte en bronce. Y entonces se aplaca y desaparece la fiebre del maestro, el cual vive todavía muchos años en plena gloria. Cuando la fundición

de Perseo está ya asegurada, Marquina tiene una frase y un gesto que son una *trouvaille*. Benvenuto coge el anillo que puso en mano de su amante Escorpina y lo arroja al fuego, para que allí se fundan sus dos amores, el del arte, representado en Perseo, el de la mujer, representado en la sortija de su musa. Cae el telón en medio de aplausos atronadores.

IV

Yo sí, yo le he de poner reparos al drama de Marquina, pero no los reparos de si escribió ó no en verso el drama, de si sintió tal ó cual episodio de su vida, sino los que arrancan del mismo sentido de su obra. O Benvenuto Cellini no es nada ó tiene que ser una personificación del Renacimiento, de la gran época de resurrección del paganismo. Y á mí me sabe á poco *pagano* el drama de Marquina. Cuando éste idealiza su biografiado y le hace hablar en héroe, es como ciudadano de la Convención al final del tercer acto, como orador de *meeting* al final del drama. Y eso es desnaturalizar lastimosamente el personaje, que debía ser heleno, muy heleno.

¿Me permitiréis, lectores, este desahogo? ¿Me permitiréis cantar un himno al paganismo, que es la vuelta á la vida, al amor, á la sagrada risa, en el Renacimiento? El paganismo en Grecia era poesía, era arte, era historia, era filosofía, era lo divino en la Humanidad; el paganismo en Roma era política, era Derecho, era la ciudad antigua, órgano del Estado. Y

todo eso y aún mucho más se reencarna en el Renacimiento, aparece con Leonardo da Vinci ó con Benvenuto Cellini. Y habiendo puesto Marquina el teatro de su acción en Florencia, en Roma, en la divina Florencia sobre todo, ¿por qué no hace hablar á Cellini de los Dioses más que por excepción y una vez ó dos en todo el drama? ¿Por qué no pasa por la obra el soplo vivificador de Apolo? ¿Por qué las mujeres y los hombres, no se besan, no se muerden, no se aman en escena? ¿Qué escrúpulos cristianos son esos en un espíritu como el de Marquina, totalmente emancipado, que le obligan á que Benvenuto sólo dé un beso en el espacio de cuatro actos, y ése, un beso casto en el hombro de Pantasilea? ¿En qué se parece á Afrodita triunfante la rústica y triste Escorpina? ¿Por qué, para qué, tamaña timidez? El Renacimiento—ya lo sabe Marquina,—es eso, es el que devolvió la inteligencia, la luz al mundo y engendró las revoluciones. Poeta: ¿á cuándo aguardas para la rebelión suprema?

¡Et ego in Arcadia!, diremos con Edgar Quinet, al toparnos con el Renacimiento.—«También yo—exclama el autor del *Origine des Dieux*,—he buscado á Júpiter en el bosque del Liceo! ¡Yo he oído, en la Arcadia, resonar las churumbelas del Dios Pan, en tanto que el doble mar de Jonia á Corinto se balanceaba en el susurro de las olas! ¡Las huellas de los pasos de los Faunos me han conducido por estrechos y menudos senderos á la entrada del santuario de Figalea! ¡Yo he bajado al Alfeo y se ha roto bajo mis plantas la concha de la tortuga con la cual Hermes

hizo la primera lira! ¡Yo he bebido al borde de los precipicios del Taigeto la copa de las invisibles Menades, y una plegaria pagana se ha escapado de mis labios al alcanzar las cimas del Olimpo!» *¡Et ego in Arcadia!* deberá repetirse al ver Benvenuto Cellini, sólo por el mundo de ideas que despierta. También nosotros hemos cantado mentalmente á la Hélada, y comprendido que la cantaran los artífices del Renacimiento. También de nuestros pechos se ha escapado una plegaria á la Naturaleza, madre de todas las divinidades, porque ella sola es pura y santa. Desposándose con la Naturaleza halló, al fin, el hombre el camino del cielo, que fué siempre una blasfemia abominar de esta vida y creer en una vida mejor. *¡Et ego in Arcadia!* Platón, en la introducción de Fedra, ha reproducido la serenidad resplandeciente que respiran allí todas las cosas. Sófocles, en el gran coro de Edipo celebra los ruiseñores de Colona, la sombra del bosque de olivos, y cada una de aquellas palabras se aplica aun á los mismos lugares. Los trinos de los ruiseñores han sobrevivido á los cantos de los hierofantes. Las gracias reales de la lengua de Sófocles, de Platón, se han esparcido en las armonías del paisaje; allí cada día la Naturaleza murmura el eco de las estrofas de Homero. Así, el verdadero río de Grecia es el Océano, es el mar, que circulando, penetrando como un dios de abra en abra, de golfo en golfo, despierta por todas partes con el espectáculo del infinito contenido entre dos orillas, riberas de mármol, el sentimiento de la grandeza, de la sublimidad.

¡Y de ese espíritu que revive en el Renacimiento,

que resucita en Florencia y en todas las ciudades italianas, de ese paganismo que inspira á los grandes artistas, no nos habla el Benvenuto Cellini, de Marquina! El poeta me ha defraudado. Yo quería ver en ese drama algo más que una biografía, quería ver un símbolo, un Germinal, el primer rayo de luz de la alborada que resurgiera en los bosques, en las praderas, en los huertos de la tierra civilizada, libre, republicana. Yo esperaba eso de un poeta catalán, para que trayéndome las brisas del mar azul, el perfume de las tierras que se extienden desde el mar Jónico al golfo de Nápoles, y desde el golfo de Nápoles hasta el Estrecho de Gibraltrar, y sobre todo nuestra Valencia y vuestra Cataluña, que se adelantan en el Mediterráneo, que hunden su pecho en las ondas luminosas, me hablasen del culto sagrado de la belleza y de la libertad. Playas helénicas por donde todavía pasea hoy el Dios Pan son aquéllas; playas helénicas donde aún se alzan altares á Afrodita vencedora. Ellas han de engendrar un nuevo Arte. Por eso nos conmueven las luchas de la Democracia y del Arte; por eso, en nuestra España levantina, de las bóvedas mismas de las iglesias cristianas se exhala un himno á los dioses, que ya no son los del paganismo, porque ellos murieron, pero son los dioses nuevos, los de la Ciencia, del Derecho, de la República... ¡Poeta, atrévete á hacer el drama nuevo, el de la plaza pública, cuyo personaje principal sea la multitud, el pueblo, la Democracia, que tal es el héroe de las modernas tragedias!

31 Marzo de 1906.

TINA DI LORENZO

1896—1906

I

Conocí á Tina di Lorenzo en Septiembre de 1896 en un teatro de Florencia, no recuerdo cuál. Habíamos ido en caravana representantes de los periódicos de Madrid, de Barcelona y de Valencia para asistir á la botadura del *Cristóbal Colón*, crucero de infeliz historia, que sucumbió como buque español en las aguas de Santiago de Cuba y resucitó como yanqui en las aguas de New-York. La caravana de periodistas nos corrimos desde Génova, donde se lanzaba al mar nuestro *Cristoforo Colombo*, á Florencia primero y á Roma después. No pasamos á Nápoles y lo sentí muy de veras. Pero se nos acababan las monedas y el tiempo de licencia otorgada por los respectivos periódicos, y yo particularmente necesitaba volver en seguida á España. De regreso en Madrid, al día siguiente partía para Cádiz y de Cádiz á la Habana. ¡Cuántos recuerdos me trae á la memoria aquel período de Septiembre de 1896 á

Abril de 1897! En poco menos de un año ví y hablé á tres grandes de la tierra: León XIII, Máximo Gómez y Mac-Kinley. A León XIII en Roma el 20 de Septiembre, fecha famosa porque en ella se solemniza la entrada de las tropas liberales, el comienzo de la unidad italiana; á Máximo Gómez en el campamento de los Barrancones, cerca de Sancti-Spíritus, cuando me formó Consejo de Guerra y me quiso fusilar, cosa para la cual estaba en su derecho, como escarmiento á mi osadía increíble; á Mac-Kinley en Washington, después que presencié la hermosa y fantástica ceremonia de la toma de posesión de la Presidencia de la República, de cuya visita conservo el recuerdo imperecedero de las palabras que me dijo como anuncio de la intervención de los Estados Unidos á favor de la independencia de Cuba...

Comprenderá el lector que todo lo que se refiere á aquella época lo guardo en las celdillas del cerebro y en las fibras del corazón como documento precioso, sin olvidárseme un detalle, y por tal motivo me parece que fué ayer cuando ví y oí por primera vez á Tina di Lorenzo en un teatro de Florencia. Representaban *Adrienne Lecouvreur* de Scribe y Legouvé. Fuimos al coliseo: Carlos Costa, Pepe Boada, Luis Gabaldón y yo. Barcelona y Madrid estaban allí representados. No conocíamos á Tina di Lorenzo, habíamos oído hablar muy poco de ella y muy vagamente. Nos hizo una gran impresión como mujer de soberana hermosura y como artista, y no se me ha olvidado que de todos nosotros, Costa era el que más entusiasmado se mostraba. En su admiración llegaba

él, y por contagio llegábamos nosotros á decir, que ni la Rachel, que estrenó la obra en 1849, debió estar mejor al interpretar el papel de Adriana. Después vimos y oímos más de cerca á Tina di Lorenzo en una fiesta que en nuestro honor organizó en la sin par Florencia la Asociación de la Prensa. ¡Noche deliciosa! Tina dijo admirablemente varios monólogos y escenas de dramas, y nosotros, devorándola con los ojos, le pagamos en alabanzas y en requiebros lo mejor que pudimos.

Tina di Lorenzo estaba guapísima, seductora, con unos ojos y una cara y unas manos y una voz que quitaban el sentido. Las manos de marfil, de virgen bizantina, eran un prodigio, y la voz de timbre musical nos sonaba á arpegios de harpa... Y lo repito, la impresión que nos hizo la real moza no desmereció de la emoción que nos causara la artista. Con estos recuerdos gratos, apasionados, no es extraño que le preguntase yo muchas veces en el pasado invierno á Hermida qué sabía de Tina di Lorenzo. Regresaba él de Italia, y como hombre de gusto y grandemente aficionado al teatro, podía darme nuevas fidedignas, ilustrarme sobre la materia.

Hermida, cada vez que le hablaba yo de Tina di Lorenzo con admiración y entusiasmo, me contestaba hablándome con mucho mayor entusiasmo y admiración de Irma Gramática, otra actriz italiana que le parecía más artista, más célebre, más digna de aplauso. Tina di Lorenzo—á juicio de mi amigo—no valía apenas nada en comparación de la gran Gra-

mática. «Esa sí que es una estrella del teatro universal, un astro del arte.»

Calculad si mi ansiedad era grande cuando anunciaron los papeles públicos que Tina di Lorenzo venía esta primavera á Madrid, pasando antes por Barcelona y yendo después á embarcarse en Lisboa con rumbo á Río Janeiro y á otras ciudades de América del Sur. Ahora tendría ocasión de juzgar por mí mismo, enlazando los recuerdos de 1896 con las noticias ajenas y recientes. ¿Quién estaba en lo cierto, nosotros los que la vimos en Florencia diputándola por una de las artistas mejores de Italia y aun de Europa, ó Hermida rebajando el tercio y el quinto de esos entusiasmos? La he visto, la he oído. Lleva más de una semana de trabajo en el teatro de la Comedia y ha puesto en escena una obra cada noche. Por aquel tablado desfilaron hasta ahora Goldoni, Scribe y Legouvé, Meilhac y Halévy, Rovetta, Sudermann, Sardou, Donnay, Dumas (hijo), Bracco y Bernstein... Todas las cuerdas de la lira.

¿En qué quedamos? ¿Gran actriz ó mediana? ¿Sublime y excelsa ó simplemente discreta, inteligente y distinguida? ¿Quién tiene razón de los opuestos bandos? Comienzo por declarar que no es Sarah Bernhardt, que no es la Dusse, pero que aun no siéndolo vale muchísimo, y que la pongo en la línea que inmediatamente sigue á esas grandes estrellas, luminares del arte. No hay exageración alguna al clasificarla entre las artistas de más rica variedad en sus talentos, en sus encarnaciones, de las que hoy actúan en Italia y aun en Europa. No rectifico mis juicios

de 1896 aunque renuncie de buen grado á compararla con la Gramática por el sencillo motivo de que no la conozco. El talento extraordinario, multiforme, apto para hacerlo todo tiene su valor, y en ocasiones es de mayor utilidad que el mismo genio. Porque el genio alcanza á dar una nota sobre aguda, increíble, y en ella está sublime, incomparable, único, pero no hay que pedirle que varíe de canción y la repite hasta lo infinito, en tanto que el talento pulsa todas las cuerdas, emite todas las notas y con la diversidad de los tonos y de las armonías puede producirnos la misma emoción estética á fuerza de hacernos sentir la inmensa riqueza del arte, el conjunto de la varia poesía. Y después, ¿para qué establecer grados y jerarquías? Ocupe Tina di Lorenzo el puesto que quiera la crítica en la escala de las actrices de fama, dediquémonos ahora á aplaudir á la que tenemos delante sin regatearle adjetivos. Al fin todavía quedarán algunos con que premiar su trabajo, luego de haberlos repartido á manos llenas entre las artistas españolas y de haber llamado *geniales* á algunas que podían pasar por discípulas de Tina di Lorenzo ó ser meritísimas cuanto honradas señoras de su casa.

Añadiré que lo que ha ocurrido y aún acontece en parte en el teatro de la Comedia durante esta temporada italiana, no tiene explicación posible. Al principio Tina di Lorenzo trabajó ante una sala vacía, en medio de la soledad que deprime y desanima. Ha sido preciso que pusiera en escena el drama de Sardou, *Theodora*, para que el teatro se llenase y acudiera el público de buen tono á enmen-

dar su yerro. Y eso es una mala vergüenza, porque donde hay que estudiar á los artistas para saber si valen es en la dramaturgia moderna. No importa si Tina di Lorenzo estuvo mejor ó peor que otra tal ó mayor estrella en *La Dama de las Camelias*; lo que interesa es verla encarnar criaturas de carne y hueso en el teatro de hoy, el de la realidad y la vida, en el que circula la sangre y vibran nuestros nervios y se asiste al batallar de nuestras pasiones. Triunfar en *Theodora* es vencer en lo imaginativo, efectista, falso y absurdo. La Patti eminente, excelsa y sublime, cantando la *Traviata*, no nos convenció nunca, porque pasaron los tiempos de los gorgoritos. Vaya noramala el ruiseñor, si el ruiseñor se emplea en música de organillo.

Y todavía lo peor no es eso, y ya lo ha dicho Francos Rodríguez. A la hora actual no han parecido por el teatro de la Comedia, salvo la excepción de Jacinto Benavente, ninguno de los que cortan el bacalao en el arte castellano. ¡Y después hablarán estos autores del teatro contemporáneo y querrán presumir de hallarse al tanto de lo que pasa por el mundo! ¿Pero dónde estarán esos autores? ¿Qué estudiarán? Porque valía la pena de que oyeran obras nuevas para inspirarse, para traducirlas siquiera. Comprendo que no se desvivan por oir *Theodora*, pero el que se queden en casa cuando se hacen obras de autores modernos, es un verdadero escándalo y una prueba—usaré de eufemismos—de pereza mental.

II

Confieso que me dió mala espina considerar que Tina di Lorenzo elegía para su *debut* la obra de Goldoni, *Pamela,* con ó sin la añadidura en el cartel de *nubile*. *Pamela* es una comedia inocente, noña, anticuada, que no merece la pena de ser resucitada cuando se va por el mundo á ostentar las cualidades de artista en un número limitado de funciones. Bien está que en Italia, al comienzo de una temporada larga, de meses, se rinda homenaje al teatro clásico de su país. Al cabo esa misma costumbre existe en España, empezando en la calle del Príncipe por una comedia de Moratín ó en la plaza de Santa Ana por una obra de Calderón ó de Lope ó de Tirso de Molina. Pero si el tiempo apremia y apenas darán de sí las treinta noches del abono para ofrecer primicias, lo más acertado es presentar la compañía con un drama novísimo. Aparte de que en el mismo Goldoni que representó en el siglo XVIII y en Italia y en Francia una revolución en el arte, hay donde elegir. *El Bugiardo, La Donna di garbo, L'Adulatore, Il Giocatore, La Donna volubile*, *Il vecchio bizarro, L'Avaro,* y la que escribió en francés y causó furor allá en 1771, *Le Bourru bienfaisant,* cualquiera de ellas, aún habida cuenta de ser imitaciones de Molière, nos hubieran dado la misma idea de lo que era el teatro de Goldoni.

Salí la primera noche desencantado. Nos hizo

días después desarrugar el entrecejo la obra de Rovetta, *La trilogia di Dorina.* No es Rovetta un Bracco, pero con no serlo, ya se darían con un canto en los pechos algunos autores de por acá si llegasen á componer un drama tan hermoso y tan humano. Aquello está sorprendido en la misma realidad, visto *a'aprés nature,* y Tina di Lorenzo representando las tres encarnaciones de Dorina, pobre doncella, actriz célebre y marquesa, estuvo muy bien, admirable de pasión y de arte. En la escena del segundo acto, cuando llora desesperada porque todos buscan sus encantos y ninguno su alma, y en las escenas del tercer acto, cuando juega con el corazón de su *Nini* cual revancha de las desventuras pasadas, siendo primero sentimental y tierna y luego casquivana y calculadora, ganóse los aplausos fervorosos y entusiastas de las dos docenas de espectadores que estábamos en el teatro. Sin género de reservas había que gritarle como en Italia: ¡Brava! ¡brava!

Igual se puede decir de *Amanti,* el drama de Donnay, que fué una filigrana de ejecución. Tierna, enamorada, expresiva, valiente en la actitud y en el gesto, sin gazmoñerías, dando besos de verdad, en plena boca de su amante, reflejando todos los grados de la pasión, acabó por conquistar al público. Todos somos *lorenzistas* cuando la Tina representa dramas humanos y verdaderos. En el próximo articulo diré cuanto es y vale en tal género moderno al referir la representación de *La Rafale,* el drama de Bernstein, que es un primor. Ahora paso sin transición á hablar de *Theodora.*

¿Por qué hablar de *Theodora* si todos convinimos en que es un dramón, á ratos de efectos seguros y sugestivos, pero á ratos insoportable como falso é inverosímil? Por dos razones: porque al público en general le gustó mucho, hasta el punto de llenar el teatro y pedir que se repita la función para el otro turno, y porque en esa obra demostró la compañía de Tina di Lorenzo que sabe poner en escena con lujo y gusto los dramas y que es una buena compañía de conjunto. Y ya esto es algo. Aquí donde hemos visto, por ejemplo, á Antoine no estar á la altura de su reputación por la pobre *mise en scene* de *La Fille Elisa;* aquí donde hemos visto á Georgette Leblanc presentar *Monna Vanna,* de Maeterlinck, con una miseria escénica deplorable y ridícula que hacía daño á los sentidos; aquí donde hemos visto un *Edipo-Rey* de opereta al gran Mounet-Sully; aquí donde hemos tolerado tantas y tantas licencias que se tomaron con el público las compañías extranjeras en sus viajes por *L'Espagne et le Maroc,* es de agradecer y de celebrar que Tina di Lorenzo nos tenga respeto y guarde consideraciones al arte, presentando fastuosamente la *Theodora* de Sardou.

No encuentro palabras con que encomiar á Tina di Lorenzo porque ha representado regiamente *Theodora*. Ella era una verdadera emperatriz y los demás dignos de figurar en la corte bizantina. En los cinco actos y siete cuadros de la obra de Sardou no se puede poner pero. Las decoraciones del *Podium imperiale* en el Hipódromo y del jardín de Andrea y de la cámara de *Theodora* son una hermosura. Fal-

coni haciendo de Emperador Justiniano con el manto de púrpura y el mundo en la diestra, Belisario con su espléndido atavío militar de generalísimo, Carini en su papel de Andrea, el jefe de los eunucos, que lo representa á la maravilla por el traje y las actitudes y hasta la voz un actor cuyo nombre ignoro, el cuadro de los conspiradores, el coro de los funerales de Marcelo, la muchedumbre del circo que se oye y no se ve cuando insulta y profana á la Emperatriz y, en fin, ésta que aparecía investida de una majestad de hermosura y de lujo soberano, cautivaron, con razón, al auditorio. Tentado estoy de perdonar al público porque se entusiasmó con *Theodora*. Si el autor de *Rabagàs* no merece esos entusiasmos, es acreedor á ellos la compañía de Tina di Lorenzo. Lo plástico en el teatro tiene un valor positivo. Eso es arte, aunque se emplee en obras que están pidiendo música de los *Dioses del Olimpo*.

Tina di Lorenzo es indiscutiblemente una hermosa mujer. Yo no diré que está más guapa que en 1896, cuando la ví en Florencia, pero sí aseguro que no ha desmerecido en belleza. Y de cerca, en su cuarto, ó viéndola en la calle sin afeites todavía es más encantadora y sugestiva. Joven, muy joven aún, en esa edad en que las mujeres ya no son promesas sino realidades, seduce y cautiva. En 1896 tendría 23 ó 24 años, de eso hace una década. La otra noche recordaba una dama distinguida que vió á Tina di Lorenzo en 1890 en Buenos Aires, cuando era una niña de 16 Abriles, y hacía los papeles de ingenua...

Esa su hermosura contribuyó en gran medida á

conquistarle aplausos en *Theodora*. La belleza es un elemento de éxito y de gloria. ¿Para qué citar ejemplos? Prefiero en el teatro, es claro, una gran actriz á una hembra hermosa, pero también voto por la mujer guapa que *además* es una gran actriz. Al cabo la belleza representa selección y la selección puede mucho en la vida natural y social del mundo. La Venus es algo en la existencia de los hombres sobre la tierra...

Teodora, la verdadera, la que fué esposa de Justiniano, no era ni tan mala ni tan buena como nos la retrató Procopio. Este se vengó, sin duda, de la decisiva influencia que tuvo en el ánimo de su marido augusto y de la desgracia que acarreó tal predominio sobre la cabeza del propio historiador y de sus amigos Belisario y Juan de Capadocia. Escritores modernos, tales como Deihl, Houssaye, Debidour, que han estudiado á fondo aquella época, nos dicen que si Teodora fué una Mesalina, como sostiene Procopio, no es menos cierto que en su alma de comedianta había una mujer superior, de un talento político *hors ligne*. De ser una ramera vulgar no hubiera gobernado como gobernó. Será verdad que arrastraba su regio cuerpo por todas las prostituciones de Bizancio; pero ¿acaso Catalina de Rusia no fué una gran reina, pese á su furor de acostarse en todos los lechos?

Sardou ha desnaturalizado el personaje en mayor grado aún que Procopio. Al fin el historiador la ofrecía á nuestra execración como animal en celo, monstruo de perfidia, crueldad, lujuria y avaricia, en tanto que Sardou la hace correr sí como hembra desatina-

da en busca de placeres y al mismo tiempo ¡oh poder de la fantasía! la pinta enamorada con amor que va hasta el sacrificio de la vida. El drama es un colmo de falsedades. Acostumbrado nos tiene á eso Sardou. El compuso con mentiras *Fédora, Cleopatra, Gismonda, Patria, Thermidor, Tosca*... Recuerdo, al llegar á este punto, el capítulo que Zola consagra en *Mes haines,* á abominar de Sardou. De los tres aplaudidos dramaturgos que analiza, Sardou, Dumas (hijo) y Augier, apenas si se queda con este último. A los otros los combate despiadadamente con su rudo palo de terrible luchador. Y es que Sardou ha calumniado y desorganizado la Historia: dijo tranquilamente que Toledo estaba en Andalucía, en la *Sorcière;* hizo que Teodora en el siglo VI, en los años 527 á 548, fuese á buscar una bruja para pedirle un filtro, y cuando le invita la vieja á cenar, le sirve ¡patatas! ¡Pobre Parmentier! De esas licencias poéticas están sembradas las obras de Sardou.

Si Sardou ignora ó falsifica la Historia hasta el extremo de poner en el siglo VI lo que es del siglo XVIII y para mayor dolor tratándose de las patatas cuyo inventor fué francés y no extranjero á Francia, ¿cómo queréis que reconstituya una época y coloque almas bizantinas en Bizancio? No; la *Theodora* de Sardou no se parece en nada á *Byzance*, la novela del insigne poeta-historiador Jean Lombard. Eso sí, que es una hermosura como su gemela *L'Agonie.*

Sardou supone que *Theodora*, al ir por calles y plazas al hallazgo de lo que sacie su lujuria, tropieza con *Andrea*, el cual enamorado de la hembra liviana

se dispone en seguida á casarse con ella ¡A casarse! Sí, porque Andrea ignora que la que se le aparece como *Mirta* es la emperatriz. ¿Pero es posible que Andrea no conociese á la emperatriz? ¿Pues qué, su efigie no estaba grabada en las monedas: en el anverso Justiniano, en el reverso Teodora? ¿Pues qué, se podía mandar en un imperio guardando el incógnito? ¿Pues qué, en aquel tiempo no había una porción de objetos menudos, de medallas, de amuletos, en que los artistas reproducían el rostro de la augusta? ¿Pues qué, al darse en la cama podía negar su estirpe de cortesana, siendo ello un indicio de su persona auténtica? Aun admitiendo la ignorancia de Andrea por venir de Grecia, su error no era probable que durase más allá de una hora de estancia en Constantinopla, y por añadidura, entre el patriciado de la capital.

Pero ¡ay! que si Sardou se para en tales detalles no habría drama posible. Su obra es como libreto de ópera con todos sus tradicionales disparates. Y por ellos mismos, la fábula alcanza á emocionar, y el propio crítico, que está protestando de esos delirios, acaba por rendirse ante el arte teatral, único dentro de la mentira. Porque es, en efecto, interesante, agradable, conmovedor, cuanto pasa allí. Andrea conspira contra Justiniano y contra Teodora. Y es ésta la confidente del complot, con lo cual, claro es, que lo desbarata. Hay allí un vago recuerdo de la conspiración verdadera, auténtica de Nika que Justiniano ahogó en sangre. Y sucede que Marcelo, compañero de conjura de Andrea llega al palacio imperial á matar

al soberano, cuando éste se halla ya prevenido, cuando lo guarda Belisario. Marcelo sucumbe entre las propias manos de Teodora que le clava un alfiler con que se sujeta el pelo, en el corazón. Andrea jura vengarse y se lo cuenta á Teodora, y ésta ante el temor de que su amante descubra al fin quién es, le prohibe que vaya al hipódromo. Andrea va no obstante, y en el momento en que Teodora, desde su *Podium* imperial se muestra al pueblo, él la ve con espanto y reconoce en la emperatriz á su *Mirta*. La ultraja ferozmente como á ramera pública y lo prenden y lo encierran en subterráneo calabozo. Al subterráneo va Teodora y pide perdón á su amante, dándole á beber un filtro, un elixir de amor, creyendo que así lo salvará. Pero el filtro es un veneno que le proporcionó la bruja con destino á Justiniano. Andrea muere blasfemando. Y en el preciso instante que acaba de expirar, entra en el calabozo el prefecto de la ciudad á notificarle á Teodora que Justiniano, descubierto todo, la condena á morir.—¿Cómo? —Con este cordón de seda, dice por señas el verdugo. Y Teodora, la vil hetaria, agradece como un beneficio divino la muerte. Levanta la cabeza de Andrea hasta aproximarla á su boca. Y así, recogida la cabellera hermosa, Teodora ofrece el blanco cuello al verdugo...

III

Tina di Lorenzo estuvo admirable en los pasajes culminantes de *Theodora*, como en la escena del jar-

dín con Andrea, cuando le seduce, lo aprisiona en sus redes de amor y luego, al oir que el pueblo canta una canción que la afrenta, le tapa la boca para que él no la repita. Aquel sentimiento de horror y de vergüenza es lo único *humano* que tiene el drama, y porque lo es lo traduce á maravilla Tina di Lorenzo.

Vuelvo á mis carneros, insisto en que la reputación de una artista no se puede fundar tan sólo en el teatro de relumbrón, y que Tina di Lorenzo es una actriz de mérito indiscutible no se prueba en *Theodora*, sino en su variadísimo repertorio, haciendo un drama cada noche, sin tiempo para ensayar. A los que sean muy exigentes y le pidan mayores maravillas á la Tina, les recordaré que aplaudimos á la actriz, á pesar del drama, y que en tales empeños como en los del teatro heroico y romántico, *hors nature*, cuanto se puede pedir es que no ocurran desgracias, que no se declaren locuras repentinas entre el público.

Y yo tenía una gran curiosidad por saber cuál era el verdadero, el auténtico, el íntimo pensamiento de la Tina acerca de Sardou y de su *Theodora* y si hacía esta obra porque realmente le gustase, por admiración entusiasta al maestro de *marionettes* ó por rendir así homenaje á las inclinaciones y resabios del auditorio. A salir de dudas—me dije—y en un entreacto penetré en su *camerino*. Allí estaba el cultísimo crítico Manuel Bueno. Sin ponernos de acuerdo arremetimos los dos contra Sardou, y, por lógica asociación de ideas, contra Echegaray. La gentilísima Tina, que nos deslumbraba con su espléndida belleza, nos cautivó aún más con su talento. Juzgaba de obras

y autores con juicio tan recto que era nuestro asombro. Y, aunque haciendo gala de su alma misericordiosa defendía á Sardou y á Echegaray, nos refirió algo que vale por muchas críticas profundas, dejándonos edificados en lo tocante á sus doctrinas estéticas. ¡Qué ha de ser partidaria de ese teatro, sublime si se quiere, pero irreal, antihumano y atávico!

—«Me encontraba yo en cierta ocasión—dijo Tina di Lorenzo—en Buda-Pesth. Aquella noche vacaba en mis tareas, y al ver anunciado un drama de Echegaray, *Mancha que limpia*, corrí al teatro presurosa. No hay nada que me seduzca como apreciar por mí misma el mérito de un autor de fama universal, al que profeso culto pero al que no he tenido aún ocasión de aplaudir. Y quedé prendada de la obra por el movimiento, por la acción y también por el talento de la actriz que la representaba. Los cómicos eran húngaros, trabajaban en la lengua del país y como no los entendía y el drama me gustaba mucho, lo pedí, hice que me lo tradujeran, con la intención resuelta de hacerlo yo inmediatamente...»

La Tina di Lorenzo hizo una pausa y pareció arrepentida de lo que iba contando, volviendo á repetir su admiración y su culto al teatro español, personificado especialmente por Echegaray...

—¿Pero, hizo usted *Mancha que limpia?*—le preguntamos nosotros.

—«No, no lo hice... Lo leí en italiano y lo guardé, renunciando á representarlo. No me consideraba con fuerzas. Pagué al traductor y conservo el ejemplar.»

No añadió una palabra más la bella actriz acerca de

ese suceso, del contratiempo de traducir una obra y no aprovecharla. Protestó, sí, por tercera vez de su respeto á los genios consagrados, y había en ello como un delicado homenaje al teatro donde tantas veces se aplaudió al insigne Echegaray. Pero al despedirnos de Tina, é interpretando en su justo valor lo que nos dijo, Manolo Bueno y yo convinimos en que quedaba ya consagrada en el fondo de nuestras almas como mujer de talento insigne, de gusto cultivado, como legítima representante del teatro moderno, que no se paga de abalorios y de lentejuelas, que no se deja arrastrar por ese arte que pone al sol y á la luna y á las estrellas por testigos de sus desafueros y por cómplices de sus delirios...

23 Abril de 1906.

«LA RAFALE»

Drama de Bernstein, representado por Tina di Lorenzo.

I

Había en Madrid una cierta curiosidad por conocer el drama de Bernstein; todo el interés que el público nuestro es capaz de sentir por lo que atañe á la literatura, que, por regla general, le deja indiferente, sin frío ni calor ante las obras de arte. Esa curiosidad la experimentaban, no solamente los literatos y periodistas, cortos en número, que suelen ir al teatro, sino también las gentes de la llamada buena sociedad, cuya ilustración se forma yendo á París, contemplando allí las novedades en letras y en modas. Y estos que viajan, contaban y no acababan del triunfo de *La Rafale* en la villa luminosa. Como que puede decirse que *La Rafale* comparte con *Le Duel* y con *Paraitre* los éxitos teatrales más sonados de esta última temporada en Francia.

Contribuía á aumentar esta ansia relativa de las gentes de buen tono, lo que se refiere de la vida ín-

tima de Bernstein. Cuentan las crónicas que Bernstein es un hombre joven, mundano, rico, licencioso, gran jugador, y, por estas cualidades, se ve á la *high-life* correr presurosa á aplaudir sus dramas. Cuando menos esto es un aperitivo para despertar el hambre de emociones, porque no es común que los que lucen en la literatura sean *habitués* de los clubs aristocráticos, ni es tampoco de todos los días que un señor, en toda la amplitud de esta palabra, emplee sus ocios en escribir para el teatro. Además, por punto general, los que sacan á escena la alta sociedad, suelen ignorarla por completo y hablan de oídas, de memoria. Así se equivocan en tipos y en caracteres y hasta en trajes, muebles y decorado, y los grandes señores ó las grandes señoras que nos pintan son apreciables *rastas* ó distinguidas criadas.

Soy de los que creen, y ya lo he dicho varias veces, que es una pura desdicha que los autores dramáticos modernos se dediquen casi exclusivamente á trazar cuadros de la vida aristocrática, ó todo lo más burguesa, componiendo sólo dramas en que es obligado el frac, en los galanes, y el traje de corte, en las damas. Nos dan, cual si fuera la mayoría de la Humanidad, lo que es una insignificante, minúscula minoría, que ya no influye, poco ni mucho, en los destinos del planeta. Y á la parte de fuera queda todo el mundo que trabaja, que piensa, que padece, que protesta y que *gobierna* hoy ó que *gobernará* mañana. La culpa principal de esa manía, ¿reside en los autores ó en los cómicos? Opino que en estos últimos, porque si hay seres vanos y superficiales en el mundo

son los que hacen comedias, y éstos se avienen mejor á fingir personas vistosas y engalanadas que no á disfrazarse de obreros ó labriegos.

Pero, en fin, y admitiendo como bueno que sólo las clases privilegiadas nos interesen y puedan producirnos emoción estética, habrá que convenir en que Bernstein da una picante novedad á los muñecos que suelen salir á las tablas, revistiéndolos de carne y de espíritu, dos cosas que, por lo común, brillan por su ausencia en el teatro. En la levita, en el frac, en el traje de corte habrá arte, á condición de que, debajo de esas prendas de vestir, viva un alma, lata un corazón, piense un cerebro. Lo malo no es el vestido, no es el ropaje externo, sino la paja ó la estopa que, con frecuencia desesperante, hay dentro. Si el autor vive su propia vida y la estudia como un anatómico, como un antropólogo ó como un cirujano, merecerá todos los respetos y todos los aplausos por haber hecho arte verdadero.

Besrnstein no es un desconocido, no es uno que llega ahora al teatro, saliendo de la nada á la celebridad. En *Le Marché* y en *Le Détour*, se había ya revelado como un dramaturgo de grandes alientos, que toma por la calle de en medio y dice las cosas con una crudeza inaudita. Mezcla de hombre del Norte, por la razón y la filosofía, y de hombre del riente *Midi*, por el furor exaltado de sus pasiones, es un autor de personalidad acentuadísima, de los llamados á conquistar mucha gloria. Su carácter artístico se distingue entre cien, entre mil autores, y es inconfundible. Nadie como él para adoptar la línea recta,

ir derechamente al asunto, decir y hacer cosas estupendas, lo que se calificará de atrocidades por los espíritus pacatos, hipócritas, temerosos de Dios.

Recientemente se ha estrenado en el teatro *Renaissance*, de París, un drama suyo, *La Griffe*, que ha dejado atónito á todo el mundo, levantando tempestades de disputas literarias y sociales. El crítico de *Le Temps*, el yerno de Sarcey, ha dicho, hablando de ese estreno: «Mr. Henri Bernstein vient de donner un de ces drames âpres, rapides, directes, dont il s'est fait, si l'on peut dire, une *maniére*... parce que toute bonté, toute pitié, j'ajouterai presque toute sensibilité en est exclue de cettes piéces». He transcrito ese párrafo de Adolfo Brisson, heredero de Sarcey, en lo de representar el sentido burgués del público, porque en él se contiene una profunda verdad, la de la amargura, dureza y desprecio de los hombres, que emana de todas las producciones de Bernstein. Pero eso no es para criticado, sino para aplaudido, porque es profundamente bello. Moral ó inmoral, poco importa, porque al fin la Etica que nos predican tiene bien poco que hacer en el arte, y muchas cosas parecen inmorales, no porque lo sean, sino por pugnar con el tartufismo imperante.

Dijérase, oyendo un drama de Bernstein, que leemos una novela de Gorki, de Máximo «el Amargo», y eso que probablemente se ignorarán el uno al otro. De tales coincidencias espirituales está sembrado el campo de las letras. También ignora Máximo Gorki la existencia de Gabriel d'Annuncio y de Rudyard Kipling, y, sin embargo, parecen hermanos por parte

de padre, tal es su aire de familia. Gorki vive en plena ignorancia, se ha formado su instrucción á la buena de Dios, por sí mismo, y no tiene ningún contacto con el pensamiento extranjero y no conoce, seguramente, ni una sola página de los otros dos. El inglés Rudyard Kipling, educado en las Indias, no ha podido leer una sola línea del ruso, y dudo que se haya enterado de la existencia del italiano. Este último escribía antes de haber leído á Kipling, y si el nombre de Gorki ha llegado hasta él, fué ayer cuando lo leyó. Es el único, probablemente, que conoce á Nietzsche, su común padre espiritual. De la propia suerte Bernstein y Gorki, sin apreciarse, y tal vez sin entenderse, coinciden, saben y huelen los dos á lo mismo, como muchachos vagabundos del ideal que descargan sus recios palos sobre la sociedad presente. El uno, Bernstein, es un *gentleman*, un rico, un jugador, uno de la *haute*; el otro, Gorki, es un *mujik*, un pobre, un harapiento, uno del pueblo. ¿De dónde les viene su comunidad de almas? ¿Por qué se diría que son hermanos? Porque su cerebro y su corazón, la fuerza que les hace pensar y escribir, no es de ellos sino de su tiempo, y porque así como todos los románticos primero y todos los naturalistas después, guardan entre sí estrecho parentesco al través de razas, de pueblos, de organizaciones sociológicas distintas, del mismo modo los que pudieran llamarse *enfants de Nietzsche* llevan el sello de idéntica paternidad, sea cual fuere la lengua, la civilización, la fe que los dió á luz en el mundo...

II

Ha comenzado la representación de *La Rafale* por la Compañía de Tina di Lorenzo. Luego habrá ocasión de reflexionar y aun de criticar, por el momento sólo quedan ánimos para ver y para oir, porque desde las primeras escenas el autor os coge, os aprisiona, os manda á su arbitrio, como dueño del alma del público.

Es asombroso el arte *sui géneris* de este Bernstein. Se levanta el telón y aparece la sala de una confortable y magnífica quinta, donde están Elena Lebourg, su padre, su madre y unos cuantos convidados. ¡Qué tipo el padre de Elena! Es un negociante enriquecido, multimillonario, con delirio de grandezas aristocráticas. Mediante sus talegas ha comprado el título de barón, y cree de buena fe que es de rancia nobleza. Como que obliga á su esposa á tratarlo de «usted» para no desentonar, para que imaginen las gentes que desciende de los Guisa ó de los Montmorency. Y en una escena deliciosa, del más picante sabor cómico, el buen barón Lebourg discute con prosopopeya á cuál de los dos duques que tiene invitados sentará á la diestra de la baronesa. El *parvenu* se muestra en toda su estolidez inofensiva. Entran y salen personajes y entre ellos Amadeo Lebourg, primo de Elena, que continúa requiriéndola de amores, no obstante estar ella casada y haberlo desdeñado fieramente una porción de veces.

Lebourg, por afán de dorar sus escudos con pergaminos aristocráticos, como los reyes del petróleo y del aceite y del carbón en el Norte de América, casó á su hija con el conde de Brechebel, que por cierto no aparece en la obra un solo momento. Sabemos que es un hombre insignificante, vano, insubstancial, egoísta, que no quiere á su mujer, en la cual vió tan sólo una *dote*. Elena le paga en la misma moneda, porque al poco tiempo de matrimonio entregó alma y cuerpo á Roberto Chazeroy. El amante entra también con los demás convidados en la sala de la magnífica quinta, y entra como un señor indiferente, que parece que va solo á comer, de paso para París.

Se quedan solos Roberto Chazeroy y Elena Lebourg, que delante de las gentes casi ni se miraron. Ella, es la gran dama casada, rica, noble, respetada, que no da ocasión á las murmuraciones ni con el más ligero *flirt*. El, es el soltero guapo, mundano, arrogante, conquistador de hembras, á las que hace correr como á sus caballos, por el campo feliz de su fortuna, pero que va á aquella casa como amigo íntimo, familiar, ajeno á las pasiones humanas. Todo eso parece y no es. Se quedan solos Roberto y Elena y de pronto, en cuanto sale el último convidado, sin transición, de un modo fulminante, se tutean, se aman con amor parejo de la erupción del Vesubio. Y desde sus primeras palabras estalla el drama, un drama terrible, angustioso, que durará hasta el final, acabando en catástrofe.

El diálogo de amor quema, hiere, arrebata, entusiasma. Elena descubre en el semblante de Chazeroy

algo anormal.—«¿Qué te pasa? Tú me ocultas algo y y algo muy grave», le dice á boca de jarro. En vano jura Roberto que no le ocurre nada. Le arranca su secreto que para su honra es tremendo. Es que ha jugado en el *club* y que ha perdido una cantidad considerable, cerca de un millón de francos—«¿Y qué? replica la enamorada. Los pagaremos, no juegues más».—«¡Bah! Ya no tiene remedio, estoy hundido, no podré recobrar lo que perdí en una noche de locura ó de imbecilidad. No me queda otro recurso que marcharme de París, de Francia á rehacer mi vida.» Dice Roberto y al punto, Elena, en un grito espontáneo y bello, en un arrebato de amor, exclama:—«¿Cuándo nos vamos? Porque nos iremos juntos.» Chazeroy queda aterrado ante esa salida de su amada—«¡Irse juntos! No; no, criatura querida, tú no sabes lo que me pasa. Se trata de que soy un ladrón, porque me jugué lo que no era mío». Y en dos palabras le explica el caso: la cuadra que figura á su nombre, con magníficos caballos de carrera que llevan la librea Chazeroy, no es suya, es de una sociedad cuyos intereses regenta. Cobra las ganancias, paga los gastos y aún no ha rendido cuentas. Con el producto de lo ganado, creyendo de buena fe poder restituirlo si la fortuna le era contraria, se fué una noche al club y perdió hasta el último *luis*. Ha llamado en vano á la puerta de los amigos, de los conocidos. No encuentra el dinero, porque no es fácil hallar á la vuelta de una esquina cerca de un millón. Arañando de aquí y de allá podría restituir algo, pero quedando un descubierto de 650.000 francos. Y á

todo esto, los socios, que jamás le pidieron cuentas, ahora, al olor del desastre, le fijan un plazo angustioso para la devolución de lo que les pertenece. Lo mejor es huir á luengas tierras...

—«Tú no harás eso, insiste Elena. Yo soy rica, buscaré el dinero y lo admitirás, porque entre los dos no hay tuyo y mío». Roberto rechaza indignado tal proposición. El es un jugador, un miserable, un desdichado, pero nunca tomará dinero de una mujer, de la mujer de otro, así sea su amada Elena. Sobre ese punto de honor no admite discusiones. Allí se ha refugiado su caballerosidad de galán heroico.—«Pues prométeme, ruge ella, la brava hembra de amor, que no te irás sin decirme adiós, sin recibirme en tu casa por última vez. Júralo, júralo, no por tu honra, sino por nuestro amor.» Y el juramento que hace Roberto, devuelve á Elena la esperanza.

En el segundo acto, que pasa en el gabinete de Elena, ésta ensaya toda clase de proyectos para procurarse los 650.000 francos con que salvar á Roberto. Primeramente piensa en lo suyo propio, en sus alhajas, que valen más de un millón. Con empeñarlas ó venderlas está al cabo de la calle. Fracasa su intento ante la tacañería y desconfianza del joyero, con alma de judío á quien declara sus apuros. Se ha ido el joyero y un criado anuncia la visita de Amadeo Lebourg. Amadeo es repugnante, antipático, su contacto mancha, pero es muy rico y está prendado de Elena. Cruza su mente una idea salvadora.—«¡Que pase!» Y desgarrada el alma, muerta de vergüenza, le pide esa cantidad. Amadeo accede si le entrega su

cuerpo, si se da una sola vez aun sin amor. ¡A ese precio! A ese precio no, y todo en ella repugna el vil pacto, el miserable mercado... De nuevo queda Elena en la más cruel desesperación. Sólo hay un recurso, el último, pedirle el dinero á su padre. Aquí se desarrolla una escena tan hermosísima como la del primer acto, escena atroz, que rompe con todos los prejuicios y convencionalismos sociales.

Empieza por pedirle humildemente á su padre los 650.000 francos para remediar un gran dolor, ocultando el nombre y la condición de la persona que los necesita. Y cuando el baron Lebourg se niega entre ironías y reproches amargos, Elena, en el colmo de la angustia y de la locura, le arroja á la cara la verdad. «Me casaste por vanidad estúpida con un hombre que no me ama y que es indigno de mí. Fuí infeliz y busqué el amor que toda criatura necesita para vivir. Tengo un amante y ese amante es Roberto Chazeroy, el cual está perdido por haberse jugado dinero que no era suyo. O me lo das salvando á Roberto ó me voy con él cayendo sobre tu frente el escándalo y el deshonor.» El padre responde á semejante ultraje pegando á su hija por la primera vez en su vida. La escena es de una belleza trágica que desgarra las fibras del corazón. La excusa de la conducta de Elena parece ser el mal matrimonio á que la obligaron. ¡Qué tontería! Eso es una concesión que hace Bernstein á los convencionalismos ambientes. Aunque estuviera bien casada sería lo mismo. Es el amor, el amor que no reconoce leyes humanas ni divinas, lo que la impulsa á tan fieras

determinaciones. ¿Carácter inmoral? Sea; pero carácter de una vez, hermosísimo, de mujer enamorada con sublime locura. Y la moral es la cosa más relativa y contingente y peor definida que hay en la tierra.

En el tercer acto tocamos ya al desenlace. Elena huye de su hogar, va á casa de Roberto y comprendiendo en la fría serenidad de su amante que prepara alguna gran locura para salir del atranco de su honra, se decide ella también al recurso heroico de comprar con su cuerpo los 650.000 francos que le faltan. Entra en las habitaciones interiores para cobrar energía. En esto llega Lebourg y habla con Chazeroy proponiéndole el rescate si se compromete á dos cosas: abandonar la Francia y dejarle á su hija. Roberto rechaza el expediente. «No; no le arrebatará la hija ni se irá de Francia; hará otra cosa mejor, que es pegarse un tiro. El suicidio lo resuelve todo y salva su honor. Acaso con el tiempo Elena lo olvidará.»

Se marcha Lebourg, se marcha Elena, que no ha oído afortunadamente el diálogo. Y Chazeroy, cuando se queda solo, prepara fríamente, metódicamente, su suicidio encerrándose en su alcoba entre dos divanes para que se apague el estampido del tiro. Está sereno, no le tiembla el pulso. Se va de la vida como aquel que cuando nació ya parecía cansado de vivir. El pertenece á una raza de luchadores que sabe afrontar la muerte, porque esa raza conoció la gloria y el amor, y si la existencia es un obstáculo á la honra, al amor y á la gloria, la existencia se suprime. El final es sin frases, sin aspavientos, sin gestos, de una sobriedad que aterra... La escena queda sola y á obs-

curas. Chazeroy ha entrado en su cuarto para matarse. Y á poco, vuelve Elena, la infeliz Elena, que ya tiene los 650.000 francos; los compró á Amadeo á cambio de una hora de entrega de su cuerpo sin amor, por el amor sublime del otro. Pero es tarde, muy tarde para todo. Cuando Elena enciende las luces y llama con alegría á su Roberto, se oye el ruido lejano del tiro que acaba con la vida de Roberto. Elena se lleva la mano al corazón y cae desplomada...

III

Tina di Lorenzo representó la heroina de *La Rafale* magistralmente, entendiendo á maravilla el personaje. Es la hembra brava, fiera, apasionada, para la que no existe en el mundo otra cosa que su amor. Bastaría oirla razonar acerca de la obra de Bernstein como yo la oí en un entreacto para persuadirse de su gran talento. Y ya su única preocupación era preguntar, puesto que había en el auditorio quien vió *La Rafale* en París, si Simonne Le Bargy, que la estrenó, estuvo mejor y cómo interpretó el papel de Elena. Cuando la dijimos que los que en París vieron el drama de Bernstein la aplaudían á ella, sin temor de compararla con Simonne Le Bargy, en su rostro se dibujó un rayo de alegría.

En realidad, Tina di Lorenzo está hecha para interpretar el teatro moderno, porque lo siente, lo entiende, lo ama. Es la actriz que con su sobriedad de

medios puede encarnar mejor la sobriedad de acción, de gesto y de palabra de las obras á lo Bernstein. ¡Y qué arte el de este autor! *La Rafale* deja atónitos, subyugados, doloridos á los espectadores, no sabiendo en conclusión si aquello es bueno ó es malo, moral ó inmoral, pero persuadidos de que es grandemente hermoso y artístico, único en su sencillez y en su valentía. La figura de Elena entra por la puerta grande en el imperio de lo duradero, de lo definitivo á gozar de la gloria en compañía de los grandes tipos de mujeres que crearon los colosos del arte en todos los tiempos. Es una criatura representación del amor, que al amor, supremo afecto del alma humana, todo lo sacrifica. ¿Discutiremos el suicidio de Roberto? ¿Decidiremos si es valiente ó cobarde privarse de la vida? Los que dicen que es cobarde el matarse no serían capaces de anatematizar del propio modo el sacrificio en la guerra defendiendo la patria; no nos explicarían por qué en casi todas las religiones desde el budhismo al cristianismo, se ha glorificado la renuncia á la vida en el altar de los dioses; no nos convencerían si creían en otra vida mejor que vale la pena de conservar esta miserable envoltura carnal... Somos nosotros los incrédulos, los materialistas, los ateos, los que negamos la realidad de los cielos, los que hemos hecho de la vida *un valor,* los que podemos condenar el suicidio, mientras quede un átomo de energía aprovechable, de fuerza fecunda. La teoría es bien sencilla: el suicidio en general es un crimen de lesa naturaleza, porque no se debe destruir ninguna energía y sólo será en con-

tados, rarísimos casos excusable, cuando el individuo que se mata es nocivo, malsano para sí mismo y para la sociedad. No es cuestión de aquilatar una doctrina sino de apreciar un hecho.

Y luego, ¿á qué discutir esas cosas si el autor no se propuso jamás aconsejar el suicidio, sino probar que el suicidio es el remate lógico, justificado, casi único, de una vida como la de Roberto? Bernstein no idealiza, ni imagina, ni inventa patrañas morales ó sociales; Bernstein presenta seres humanos que en tales y cuales condiciones, fatalmente, por un determinismo implacable como el de la fuerza de la gravitación universal, vendrán á parar á este ó al otro fin de una inexorabilidad absoluta. Eso ocurre en *La Rafale* y eso ocurre en *La Griffe*.

Como en *La Rafale* es Elena la hembra valerosa y brava que todo lo arrostra por amor, en *La Griffe* es Antoinette la hembra lasciva, egoísta, cruel, que allí donde aplica la garra todo lo destruye y aniquila, haciendas, honras, amor, fe, tranquilidad, vida. En *La Rafale* acontece la catástrofe del suicidio de Roberto á pesar del inmenso cariño de Elena, porque no hay fuerza humana capaz de detener un destino que se torció, que conduce al abismo. La hermosura del drama está en esa lucha á brazo partido de la mujer enamorada contra las fuerzas de la injusticia y de la iniquidad social que le cierran todos los caminos. *La Griffe,* como carácter de mujer, como tipo de alma, es todo lo contrario, aunque de la misma intensidad trágica. En dos palabras está dicho todo.

En el primer acto de *La Griffe* nos introduce el autor en el hogar de Jules Doulers, redactor del periódico socialista y radical *El Popular*. Jules Doulers tiene una hija, Antoinette, que se ha criado sin freno, ni dirección, haciendo siempre su voluntad, dando rienda suelta á sus instintos perversos. El redactor de *El Popular* se ha quedado viudo cuando Antoinette era pequeñita. Él tenía que ir á la redacción, él no estaba jamás en casa, y allí dejaba á la chiquilla sin más ayuda ni guía que la de su abuela, la madre de Julio, una vieja baldada y borracha. Antoinette creció en medio del arroyo, asimilándose todas las infecciones del mismo. ¿Cómo ha de resultar? Apenas nubil es una *demi-vierge,* y ya mujer, perdió su doncellez al contacto del primer redactor de *El Popular*, del más bohemio de los compañeros de su padre que se le acercó. Pero ella es una viciosa y una calculadora, una verdadera flor del mal. Lo que quiere es pescar á Achille Cortelon, director de *El Popular*, para vivir bien y tener coches y abonos en los teatros y casa bien amueblada y ricas alhajas. Es la venganza, el desquite de sus años de infancia miserable. Logra su propósito, se casa con Achille Cortelon, hombre maduro, viudo y con una hija, Ana, que no puede impedir que su padre haga esa suprema tontería.

Y desde el segundo acto, casados ya Achille Cortelon y Antoinette Doulers, comienza el drama rápida y brutalmente. Cortelon se desmorona al contacto de aquella furia, se desmorona como carácter, como dignidad, como hombre rico, como político de

conducta intachable y de convicciones firmes. Luchando durante treinta años por la causa del pueblo, defendiendo las ideas radicales y socialistas, amasó un regular caudal, porque su periódico era de los más leídos de París. Pero el caudal no basta para subvenir á los caprichos fastuosos de Antoinette, que vive con un lujo y un derroche de millonaria norteamericana. Cortelon no le sabe negar nada, tiene el amor por aquella pícara en la sangre y en los huesos. Y eso que ella le engaña, le adorna la cabeza venerable de apóstol desde los primeros días del matrimonio. Llega un día, á los dos años de casados, en que Cortelon no tiene apenas una peseta y los antojos de su hembra siguen y siguen en triunfal carrera. Entonces ella, la egoísta y depravada y cruel y ramera Antoinette, sugiere á Cortelon que se venda á las compañías de trenes obreros, explotadoras del proletariado, renegando de su fe socialista. Cortejon vacila, lucha, pero la pasión por la púa de su mujer puede más que todos sus escrúpulos, que treinta años de honradez y de apostolado, y cuando Leclerc, el articulista de fondo de su periódico, le lleva el editorial que va contra las compañías, el infeliz director de *El Popular*, juguete de sus pasiones, rompe el artículo, rompe la amistad con Leclerc, rompe su historia y traiciona al partido. Se queda aislado, excomulgado por los socialistas, con su mujer, que lo engaña miserablemente con toda clase de amantes. Y hasta la hija de Cortelon lo abandona por no poder vivir con su vil madrastra.

En el tercer acto, Ana, la hija de Cortelon, vive

ya separada de su padre, con el fruto de su trabajo, porque ella, que es una mujer inteligente, una artista, se ha creado su propia existencia. La escena representa el estudio, el taller de escultura de Ana que rinde culto á Lesbos, para que nadie en aquella familia aparezca sin mancha. Han pasado los años y Cortelon está ya viejo, cada día más desgraciado en su hogar, pero cada día también ascendiendo en su carrera política á fuerza de traiciones y de apostasías. Es senador, se le indica para ministro. Jamás hombre público alguno fué tan abominado del pueblo, recibió en pleno rostro ultrajes más fieros y más merecidos. Y fenómeno tristísimo, horrible, eso no le quita el sueño, su conciencia no le acusa, su honra hecha trizas no le espanta. Lo que le desvela es la sospecha de que su mujer Antoinette le quiere engañar de nuevo, después de infidelidades sin cuento, que esta vez llegarán á ser desgarradoras. Se la pega, ó trata de pegársela, con Leclerc, el viejo compañero de armas, aquel redactor de *El Popular*, que despedido por él está ahora al frente del partido socialista y lo ha denostado á Cortelon con todo género de afrentas y de injurias justísimas y crueles.

¡La tremenda y hermosa escena! Cortelon que hace diez años que no ha visto á su hija Ana, va al estudio de ésta. ¿Para qué? Para buscar y encontrarse allí con Leclerc y pedirle de rodillas, humildemente, con lágrimas en los ojos, hecho una vergüenza y una lástima, no que deje de atacarle como político, que eso no le importa y su conciencia está encallecida, sino que le jure que jamás será el amante

de su mujer. ¡Todos, todos menos él, por caridad! ¡Engañado, vilipendiado como esposo por todos, pero no por él, su antiguo amigo! Leclerc no promete ni jura nada. Si le gusta la prostituta Antoinette la tomará, puesto que ella se deja tomar.

En el cuarto y último acto Cortelon es ministro, ha llegado, se considera dichoso no obstante los ataques del pueblo. Antoinette triunfa y exulta como si fuera una reina. Pero la gloria tiene sus espinas y el poder sus abrojos. En la Cámara se prepara un escándalo formidable contra Cortelon por estar complicado en un vasto y repugnante Panamá. Existen pruebas, su fortuna política va á hundirse de improviso. Y en aquel momento, cuando más falta le hace el apoyo de una mano amiga y amante en su hogar, Antoinette lo abandona, se escapa del domicilio conyugal para no perecer en el naufragio. «¡Vete, vete, miserable, infame, vil ramera, causa de mi deshonra, de mi quiebra moral!», exclama Cortelon enardecido y al parecer curado de su inexplicable amor. Pero apenas se ha marchado Antoinette, el viejo Cortelon siente la necesidad de tener á su lado la hembra mala que lo perdió. Y cuando los ministros, sus compañeros, lo llaman á la Cámara porque es necesario que se defienda, porque el motín ruje en las calles, Cortelon víctima de un acceso repentino de locura y de imbecilidad, se sube á la mesa de su despacho ministerial y patalea y brama pidiendo como un niño que le traigan á Antoniette, hasta que cae muerto...

Es *La Griffe* la garra de una mujer canallesca y vil que lo ha destruído todo, paulatinamente, siste-

máticamente, desde la honra hasta la razón. ¿Quién no pondrá un nombre ó varios nombres, en la historia política de todos los países, que sustituya con la realidad vivida la imaginada fábula dramática de Cortelón? ¡Con esa trama se explicarían tantas y tantas apostasías! *La Griffe*, en cuanto á carácter de mujer, es el reverso de la medalla de *La Rafale*, pero no por eso menos verdadera, intensa, sugestiva, *poignante*. Bernstein sabe crear mujeres y mujeres-tipos, y, por eso sólo, merecería mi admiración; porque en el drama y en la novela son muy pocos los autores capaces de darnos algo más que muñecas vestidas y aun desnudas. El artista que sabe disecar almas femeninas se hace acreedor á figurar en la línea primera de los escritores contemporáneos, porque ya lo dijo Castelar: «desde Eva á María no hay un solo hecho culminante en la Historia de la Humanidad, una sola revolución profunda y duradera que no la inicie, determine y simbolice un alma de mujer...»

29 Abril de 1906.

INDICE

	Págs.
Al que leyere	V
Ermete Zacconi	1
«La Familia de León Roch»	17
«La Zagala»	37
«El Abuelo»	59
El teatro Alicia	77
El teatro Catalán: Borrás en Madrid	93
«Els Vells»	105
En la Corte del Mikado	121
El libro de una dama	135
Un drama de Francos Rodriguez	147
«Il Re Burlone»	163
Teatro histórico.—«Andrónica»	175
Poesía y prosa.—(Lo que queda del Centenario)	191
Casa de huéspedes	201
«La Quimera»	211
«La Horda»	223
«Carlos VI en la Rápita»	237
Suzanne Després	249
«Casandra» y «Los malhechores del bien»	259
De teatros: «Buena Gente» y «Verdad»	271
«Cuesta abajo»	285
«El Idolo».—(Comedia política)	295
«Benvenuto Cellini»	307
Tina di Lorenzo	325
«La Rafale»	343

323332

LS.H
M8696t

Author Morote, Luis

Title Teatro y novela.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED